
UC-NRLF
B 4 589 104


SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS

# JOSEF STRZYGOWSKI

# URSPRUNG DER CHRISTLICHEN KIRCHENKUNST

MIT 64 ABBILDUNGEN
AUF 36 TAFELN

LEIPZIG
J. C. HINRICHS'SCHE BUCHHANDLUNG
1920



# URSPRUNG DER CHRISTLICHEN KIRCHENKUNST

## NEUE TATSACHEN UND GRUNDSÄTZE DER KUNSTFORSCHUNG

ERÖRTERT VON

JOSEF STRZYGOWSKI



ACHT VORTRÄGE DER OLAUS PETRI-STIFTUNG IN UPSALA

DEUTSCHE, VERMEHRTE ORIGINALAUSGABE
MIT 64 ABBILDUNGEN AUF 36 TAFELN

LEIPZIG
J. C. HINRICHS'SCHE BUCHHANDLUNG
1920

ARBEITEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTS DER UNIVERSITÄT WIEN (LEHRKANZEL STRZYGOWSKI)

BAND XV


DRUCK DER ÖSTERREICHISCHEN STAATSDRUCKEREI, WIEN

DEM ERZBISCHOF VON UPSALA

DR. NATHAN SÖDERBLOM

IN DANKBARER VEREHRUNG
ZUGEEIGNET

# VORWORT

Es wird manchem der Beachtung wert erscheinen, zu erfahren, wie sich das Bild des Ursprunges der christlichen Kirchenkunst — der Grabbau und seine Ausstattung ist absichtlich beiseite gelassen — in der Auffassung eines Forschers zurechtrückt, der mehr als dreißigjährige, unverdrossene Arbeit im Osten hinter sich hat. Wer nicht bequem in den Bahnen einer bestimmten Schule geht, sondern sich suchend müht, auf eigenen Wegen zur Erkenntnis durchzudringen, wird verstehen, daß damit weder etwas Abschließendes noch Sicheres gegeben werden soll und kann. Das vorliegende Buch will lediglich nach jahrzehntelang geführten Einzeluntersuchungen und Kämpfen den Versuch wagen, zusammenzufassen. Noch sind die Abgründe nicht überbrückt, die Lücken vielleicht größer als der feste Boden; aber es scheint doch die Mühe zu lohnen, das Ganze einmal zu überschauen, die Einzelergebnisse zu leitenden Ideen zusammenzufassen und eine Ansicht über die Bahnen auszusprechen, in denen sich die Forschung der nächsten Geschlechter bewegen dürfte. Jeder der acht Abschnitte birgt eine solche Richtung.

Der erste begründet die Einstellung des Gesichtskreises über Europa, das Mittelmeer und den alten Orient hinaus auf Iran, das als zweiter arischer Kraftmittelpunkt zusammen mit den Vorstößen der Nordvölker und Wanderhirten einen eigenen, den „mittelalterlichen“ Geist der christlichen Kunst zur Entfaltung gebracht hat und ihn im Süden durchsetzt, bevor noch der Norden Europas unmittelbar eingreift.

Der zweite Abschnitt geht der Aufeinanderfolge der gesellschaftlichen Ordnung im Werden der christlichen Kunst vom Religionsstifter und der Gemeinde zur Kirche und dem Staate nach, zeigt den Künstler in den Dienst der Macht tretend und fragt, wieviel dabei noch von der schöpferischen Kraft einer künstlerisch freien Weltanschauung übrig geblieben sei.

Der dritte sucht zu zeigen, wie im 4. Jahrhunderte das ostarische Christentum über Armenien mit dem strahlenförmigen Kuppelbau vorstößt, während gleichzeitig die Semiten Mesopotamiens ihre tonnengewölbten Richtungsbauten neben die holzgedeckten Basiliken des Mittelmeerkreises stellen.

Der vierte Abschnitt führt die bekannten „Stile“, die der altchristlichen Kunst des Abendlandes folgen, den „romanischen“, „gotischen“ und die „Renaissance“, als zeitliches Hintereinander dessen vor, was der dritte Abschnitt als örtliches Nebeneinander des 4. Jahrhunderts gezeigt hat. Darüber Weiteres in den „Beiträgen zur vergleichenden Kunstforschung“, I (Einführung).

Der fünfte Abschnitt warnt vor der beliebten Überschätzung der darstellenden Kunst. Der bildlose Islam dürfte seinen Vorläufer im Mazdaismus gehabt haben, der wieder als nordische Schöpfung dem Süden grundsätzlich im Sinne meines „Altai-Iran“ gegenübersteht.

Der sechste Abschnitt sucht zu zeigen, daß auch die christliche Kunst ursprünglich und noch im 4. Jahrhundert in der Ausstattung der Kirchen bildlos und das auf Grund der Katakombenmalereien und Sarkophage gefällte Urteil, die altchristliche Kunst lasse sich als Antike bezeichnen, übereilt war. Aus der ursprünglichen Bildlosigkeit erklären sich die späteren Bilderkämpfe.

Diese Bilderstürme werden, wie der siebente Abschnitt zeigen möchte, dadurch ausgelöst, daß die Kunst im Sinne der Semiten über die althellenische Art hinaus anfing, alles und jedes zu vermenschlichen und die ursprünglich aus der Macht geborene, bannende Darstellung auch auf die Vorstellungswelt des christlichen Glaubens zu übertragen. Dagegen wirkten altarische Weltraumvorstellungen, die heute noch in naturfernen Landschaftsmosaiken ihren nordischen Zauber im Süden ausstrahlen.

Der achte Abschnitt nimmt aus dem vorher Behandelten die Ergebnisse rein künstlerischer Art heraus, ordnet sie planmäßig und weist auf die Lücken, die dem Forscher dabei aufgehen. Er sucht zu überzeugen, daß der bisher allein auf den Zufall des erhaltenen oder aus Quellen bekannten Denkmals eingestellte philologisch-historische Betrieb auf der einen und die den Tatsachen der Entwicklung ausweichende philosophisch-ästhetische Richtung auf der anderen Seite nicht länger das Fach selbst aufhalten dürfen, die Kunstgeschichte vielmehr durch Voranstellung des Kunstwerkes und seiner Werte in Wesensforschung und Entwicklungsgeschichte über die Denkmalkunde hinaus ihre eigenen Wege finden muß. Dann erst wird sie sich mit den älteren Schwesterwissenschaften auseinandersetzen können. Näheres wird mein „System und Methode der Kunstforschung“ bringen.

Tagesfragen kirchlicher oder politischer Art werden nicht berührt. Da meist auch Namen unterdrückt sind, so handelt es sich um den Austausch von Gedanken über neue Tatsachen und Grundsätze, die zu ihrer Anerkennung — wie die Erfahrung lehrt — des Kampfes von Jahrzehnten bedürfen werden. Das vorliegende Buch bedeutet ein Rasten und Zurückblicken; möchte das dem Verfasser gegönnt werden und er in Abwehr oder Zustimmung erfahren, wie Persönlichkeiten oder

Lager, die in ihrem Denken ähnlich gerichtet sind, aber nicht gerade nur von der bildenden Kunst ausgehen, sich zu seiner Auffassung stellen. Mit gewissen Vertretern der Kunstgeschichte glaubt der Verfasser sich Zeit seines Lebens kaum einigen zu können. Man lese darüber: „Die graphischen Künste“, XLI (Wien 1918), Mitteilungen, S. 48 f., nach, wo ein Einzelner in haltloser Schwäche ausspricht, was der in verbrauchten Geleisen dahindämmernde Durchschnitt gern für wahr halten möchte.

Abbildungen sind nur so weit eingefügt, als sie stimmend für die Gesamtauffassung erwünscht erscheinen. Ebenso beschränkt sich das Buch, statt Anmerkungen zu geben, in dem Literaturnachweis am Schluß auf die Anführung der eigenen Schriften und solcher der Mitarbeiter. In diesen Schriften wird man Denkmäler und Quellen in ausgiebigster Weise vorgeführt und verwertet finden. Wenn dabei und bei Auswahl der Abbildungen der abendländische Stoff und die Schriften darüber als bekannt vorausgesetzt werden, so möchte andererseits erwünscht sein, daß solche, die in Zukunft mitarbeiten wollen, die S. 196 f. angegebenen Schriften, vor allem „Altai-Iran“ und das Armenienwerk in ihrem vollen Umfange kennen. Was herauskommt, wenn das nicht der Fall ist, hat kürzlich eine „Besprechung“ des Armenienwerkes in den Wasmuthschen Monatsheften IV (Berlin, 1919), zur Genüge gezeigt. Darüber unten S. 50. Die beiden Auswüchse der fachmännischen Beurteilung müssen hier erwähnt werden; ihre Möglichkeit ist für den Zustand des Faches bezeichnend.

Die acht Vorträge sind im Sommer 1918 auf dem Lande niedergeschrieben und dann in der Zeit vom 24. März bis 7. April 1919 an der Universität Upsala mit Lichtbildern gehalten worden. Der mündliche Vortrag führte durch den Zwang, die springenden Punkte wirkungsvoll herauszuarbeiten, naturgemäß beim Verfasser selbst zu einer wesentlichen Klärung der leitenden Gesichtspunkte, so daß er daraufhin gern eine Überarbeitung vorgenommen hätte. Diesem Drange stand die fertige Übersetzung gegenüber und die Schwierigkeit, daß zwar der Zusammenhang deutlicher geworden, der Tatsachenstoff selbst aber dem Verfasser, der sich im Winter 1918/19 fast ausschließlich mit der Bedeutung des Nordens für die Kunstentwicklung Europas beschäftigt hatte, ferner gerückt war. Nur in der deutschen Urschrift konnte von S. 158 an eine Zusammenfassung, die nach Abhaltung der Vorträge in Upsala entstand, in die beiden letzten Vorträge einbezogen werden.

Wien, im Oktober 1919.

Josef Strzygowski.

# EINTEILUNG

Seite

# ABBILDUNGEN.

---

# I. DER NEUE GESICHTSKREIS.

Die bildende Kunst setzt Bedeutung in augenfällige Erscheinung um und nutzt die wirtschaftliche Kraft des Handwerkes, um sich frei über die Gebundenheit des Lebens zu erheben. Ihre religiöse Richtung ist jene Auseinandersetzung einer begabten Hand mit der Welt, die in der Sehnsucht des Gemütes nach gläubigem Fürwahrhalten wurzelt. Die christliche Kunst im besonderen knüpft dem Namen nach an die Auffassung eines Religionsstifters an, in dessen auf das Jenseits gerichtetem Leben Bauen und Bilden keinerlei Rolle spielten. Die Entstehung einer christlichen Kunst war daher ursprünglich ganz dem Bedürfnisse, der Liebe und Freude jener Gemeinden überlassen, die in aller Welt, im Norden so gut wie im Süden, im Osten wie im Westen von Palästina entstanden. Was sie an Kunst gewöhnt waren, ging in die neue religiöse Art über. Die ersten vier Jahrhunderte müssen daher für den, der die alte Fabel vom Alleinbestand einer römischen Reichskunst verwirft, ein sehr buntes Bild von nebeneinander bestehenden christlichen Kunstformen ergeben. Der Versuch, in diese neue Kunst Einheit zu bringen, wurde erst gemacht, als sich die Gemeinden zu Kirchen zusammenschlossen und einzelne Staaten, zuerst die Osrhoëne, dann Armenien, endlich Rom und Byzanz versuchten, mehrere solcher Kirchen unter einen Hut zu bringen. Daneben blieb immer noch die in dem zweiten Großstaate, in Persien, bis zum Übertritte Roms sich frei auslebende Kirche bestehen.

Es zeigt sich daher, wie notwendig es war, Rom für einige Zeit in der Forschung grundsätzlich zurückzuschieben. Erst nachdem wir den ganzen Umkreis der für den Ursprung der christlichen Kirchenkunst in Betracht kommenden Länder durchwandert haben, können wir die Arbeit wieder an dem Punkte aufnehmen, an dem sie seinerzeit begonnen wurde. Nun erst sind wir in der Lage, den Knäuel aufzuwickeln, der sich dort aus allen Jahrhunderten glücklich bis auf unsere Tage erhalten hat, während die Spuren im Osten und Norden von den Stürmen der Völkerwanderungen, fremden Religionen und durch die Schuld humanistischer Einseitigkeit verweht worden sind.

Es ist unwissenschaftlich, eine Strömung als die allein maßgebende für den Ursprung der christlichen Kunst hinstellen zu wollen, eine Gemeinde, eine Kirche, einen Staat oder eine Kunstrichtung. Das Christentum breitet sich ähnlich rasch aus wie der persische Mithraskult und Manichäismus oder später die Lehre des Muhammed, die beiden ersteren vorwiegend nach Westen, die letztere ausschlaggebend nach Osten. Das Christentum wendet sich — das wird heute noch (nicht nur von der Kunstgeschichte) übersehen — sowohl nach Osten wie nach Westen und umfaßt so ursprünglich ein ungeheueres Gebiet verschieden gerichteter Kulturen, in dem die Länder des Mittelmeeres, soweit sie der Küste zugewandt sind, den kleineren, sagen wir, geistig den dritten Teil bilden. Die künstlerisch für das Jahrtausend nach Konstantin — das will das vorliegende Buch unter anderem zeigen — stark mitbestimmenden Teile, der semitische und iranische, lagen im Osten. Zur Zeit der Entstehung der christlichen Kirchenkunst gibt es noch kein Morgen- und Abendland im heutigen Sinne; diese Scheidung entsteht erst mit dem Islam und der nachfolgenden Kirchentrennung, die zwischen den katholischen Westen und den Orient die orthodoxe Welt schiebt. Diese Dreiteilung ist eine wesentlich andere als die, von der ich ausgehe. Man wird gut tun, sich diesen Unterschied von vornherein möglichst klar vor Augen zu halten.

Wir stellen uns heute noch vor, daß beim Ursprunge der christlichen Kunst, wenn auch nicht Rom, so doch das römische Reich und der Hellenismus den Ausschlag gaben, und übersehen dabei, daß die Grenzen Roms sehr nahe hinter dem Libanon und Taurus endeten und der Hellenismus jenseits dieser Grenzen mehr noch als innerhalb derselben wie eine Tünche zu weichen begann, bevor noch eine christliche Kunst entstand. Im 1. bis 4. Jahrhunderte nach Christus ist die südarische Welt, die Alexander durch Vereinigung des Mittelmeerkreises mit Persien bis nach Indien hin aufgerichtet hatte, durch Ausbreitung des Machtwetteifers, der in dem die Ost- und Westarier des Südens trennenden semitischen Keile längst ausgereift war, wieder völlig gesprengt. Iran und das Mittelmeer, Parther und Römer vor allem, stehen sich wieder als zwei unversöhnliche Welten gegenüber, die dazwischen liegenden Länder, eben die, aus denen das Christentum herkommt und die nicht regieren, sondern regiert werden, sind zwischen dem staatlichen Hellenismus und Mazdaismus eingekeilt. Was ihnen an politischem Einfluß und Macht abgeht, das gewinnen sie gerade mit dem Christentume: Aramäer, Kappadokier und Armenier, dazu die anschließenden Gebiete der Nordiranier im Osten und Griechen im Westen schaffen in den ersten vier Jahrhunderten eine christliche Kunst, die ausschlaggebend wird in der Entwicklung dessen, was wir „Mittelalter" nennen (und darüber hinaus bis auf Bramantes S. Peter und den Gesù des Vignola). Die Großstädte des Mittelmeeres mit

Rom an der Spitze mögen schnell fertig gewesen sein mit der Schaffung einer sogenannten christlichen Kunst. Die Führung übernahmen doch sehr bald jene keimkräftigen Formen, die bei den vorderasiatischen, zwischen Rom und Iran eingekeilten Völkern entstanden waren. Diese Nationen waren mit dem Christentume derart früh in Fühlung getreten, daß bei ihnen schon im 3. Jahrhunderte Staatengebilde auf dessen Boden übertreten konnten. Edessa und Armenien haben diesen Schritt früher als Rom, schon im 3. Jahrhunderte, getan. Man lasse sich von dieser auch in der bildenden Kunst ausschlaggebenden Tatsache nicht dadurch ablenken, daß die herrschende Schulmeinung damit gar nicht rechnet.

Die Forschung nach dem Ursprunge der christlichen Kunst ging von Rom aus. Es läßt sich daher begreifen, daß schon dadurch für sie ein Gesichtskreis maßgebend wurde, der noch in der Zeit, als der älteste Jahrgang der Forscher von heute in die Arbeit eintrat (1880 etwa), kaum über Rom und Italien hinausblickte. Wir wurden damals in den Hörsälen monatelang mit den Fragen nach dem Ursprunge der Basilika hingehalten und lebten gläubig in der Überzeugung, daß die Katakomben, vor allem natürlich wieder diejenigen von Rom, die Geburtsstätte der christlichen Kunst gewesen seien. Das alles wirkt noch heute in den Handbüchern und zum Beispiel in Sybels „Christliche Antike“ nach. Von Rußland her war daneben freilich die Aufmerksamkeit auf Byzanz gerichtet, der Balte Dobbert wirkte dafür von Berlin aus, im wesentlichen allerdings nach einer Richtung — man nannte sie die ikonographische —, die den künstlerischen Kernfragen wenig gerecht wurde. Die Folge war, daß sich ein unklares Übergangsgebiet zwischen Rom und Byzanz herausbildete, dem nicht unähnlich, das man heute noch zwischen Rom und der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes liegend denkt. Immer blieb Rom der gebende Teil, man stritt nur darum, ob die Wesenswandlung herbeigeführt worden sei durch den inneren Verfall der römischen Kultur oder durch die Eroberung der germanischen Barbaren. Jeder atmete auf, der sich aus den dunklen Jahrhunderten auf die grüne Insel der Renaissance zurückziehen konnte. Da erst, auf dem von den Humanisten gelegten „festen“ Boden, fühlte sich der „Kunsthistoriker“ eigentlich zu Hause, da erst künstlerisch im rechten Fahrwasser. Antike Kunst und italische Persönlichkeit: aus beider Spannung ginge, sagte die Schule, die Blüte hervor. Vasari war der Prophet, Jakob Burckhardts Renaissanceschriften aber die Andachtsbücher, die dem jungen Gelehrten in die Hand gedrückt wurden.

Man wird deutlich erkennen, daß dieser Gesichtskreis von etwa 1885 heute noch der vorherrschende ist. Wo das Fach der Kunstgeschichte aus dem freien Wettstreite Forschender zum Besitze fester Beamtenkörper umgebildet wurde, da muß auf ihn der Diensteid

abgelegt werden. Alle mittelalterlichen Mächte waren bisher am Werke, diese Zwangsjacke möglichst verläßlich in Anwendung zu bringen. Wenn ich es unternehme, den Ursprung der christlichen Kunst zu behandeln, so geschieht dies in bewußtem Gegensatze zu dieser Versumpfung eines Faches, das wie kein zweites berufen wäre, die gelehrte Welt bei aller Liebe und Sorge für die Heimat, ohne wirtschaftliches Wagnis, im Wege vergleichender Anschauung über die Grenzpfähle der Gymnasialbildung hinaus zu heben und einer Erfassung der Stellung des eigenen Landes im Weltganzen zuzuführen.

Doch soll ja hier nicht gegen den Kunstbeamten und das Vordrängen der mit der Wahrung des nationalen und privaten Besitzes Betrauten gesprochen werden, sondern von wissenschaftlicher Forschung. Sie hat sich seit 1885, was den Gesichtskreis anbelangt, derart entfaltet, daß manche heute ängstlich nur deshalb der Bewegung fern bleiben, weil sie fürchten, schon die Ausdehnung allein mache es unmöglich, gewissenhaft mitzuarbeiten. Sehen wir uns also vor allem in diesem ersten Abschnitte die Erweiterung des Arbeitsfeldes an.

Da ist zunächst die örtliche Erweiterung. Sie begann damit, daß wir von Rom unmittelbar nach Byzanz gingen und uns das Werden der christlichen Kunst einmal von dort aus ansahen. Aber die erhaltenen Denkmäler der Schöpfung Konstantins sind verhältnismäßig spät, kaum eines vor dem 5. Jahrhunderte; und wir suchen in erster Linie doch nach den Spuren aus Konstantins und der vorhergehenden Zeit. Also gingen wir weiter nach den Großstädten am Ostrande des Mittelmeeres, voran nach den führenden Großstädten der hellenistischen Zeit: Alexandria, Antiochia und Ephesos. Was ist von ihnen geblieben? „Orient oder Rom" stellt sie 1901 in den Vordergrund, Ainalov schrieb gleichzeitig sein Buch „Die hellenistischen Grundlagen der byzantinischen Kunst", worin Alexandria zum Ausgangspunkt gemacht wird. Wickhoff hatte es als Voraussetzung der römischen Reichskunst genommen, erst später, seit dem 4. und 5. Jahrhundert, trete Alexandria und der Osten wieder in den Vordergrund. Umgekehrt hatte Kraus gerade die ersten Jahrhunderte unter die Führung Alexandrias gestellt und Rom erst im 4. Jahrhundert an die Spitze treten lassen. Ich verwies damals schon auf Kleinasien und Syrien, vor allem auch auf Jerusalem. Nachdem in meinem Kataloge des Museums zu Kairo „Koptische Kunst" und in dem Buche „Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria" erkannt worden war, daß Alexandria in der bildenden Kunst, soweit nicht die Darstellung eine Ausnahme macht, in christlicher und islamischer Zeit nur weitergab, was es vom Osten übernommen hatte, begann die tiefer schürfende Arbeit mit „Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte" und „Mschatta". Es wurde der altchristliche Gewölbebau und eine Zierströmung nachgewiesen, die schon in den Jahrhunderten vor Konstantin über das nordmesopo-

tamische Städtedreieck vom Osten her vordrängte. Dann kamen allerhand Einzelaufsätze, bis „Amida“ 1910 zunächst die Geschichte des altchristlichen Wölbungsbaues wieder aufnahm, den Ursprung der Tonnenkirche in Mesopotamien nachwies und die Kenntnis des schon in Mschatta gefundenen Schmuckstromes weiter ausbaute. Wer sich unterrichten will über die dadurch erzielte Wirkung und diese örtliche Ausdehnung unseres Gesichtskreises, der nehme die Handbücher von Diehl „Manuel d'art byzantin“, Dalton „Byzantine Art“, Kaufmann „Handbuch der christlichen Archäologie“, Toesca „Storia dell'arte italiana“ oder Wulff „Altchristliche und byzantinische Kunst“ vor. Sie alle nehmen heute im besten Falle mehr oder weniger den Standpunkt meines „Orient oder Rom“ oder „Kleinasien“ ein. Die späteren Arbeiten sind kaum berücksichtigt, bei Wulff in der Überzeugung, daß die altchristliche Kunst, wie Ainalov annahm, in Alexandria ihren Ausgangspunkt hatte. Mein Buch über Amida wird totgeschwiegen, von manchem auch durch herabwürdigende Besprechungen in seiner schwerwiegenden Bedeutung lahmzulegen versucht.

Indessen umschreiben die Schlagworte Alexandria, Hellenismus und Rom nur die Westhälfte jener Gebiete, die für den Ursprung der christlichen Kunst in Betracht kommen. Edessa und Armenien sind da noch gar nicht miteingeschlossen, Mesopotamien und Iran, die Gebiete, in denen der Mazdaismus Hof- und Staatsreligion war, wie im Westen die griechischen Götter, sind ganz unbeachtet geblieben. Man macht es sich leicht, indem man diese Gebiete in den Begriff Hellenismus miteinbezieht und — vernachlässigt. Ich habe seit 1902 wiederholt darauf hingewiesen, daß Hellas sehr bald in des Orients Umarmung stirbt. Heute sehe ich etwas weiter.

In unserer Vorstellung von der Örtlichkeit, die beim Ursprunge der christlichen Kunst in Betracht kommt, muß ein sehr einschneidender Wandel eintreten insofern, als neben „Rom“ und „Hellenismus“, dem Westen und Osten der antiken, griechisch-römischen Welt selbst, ein zweites und drittes Teilgebiet zu berücksichtigen ist, einmal Iran, das jenseits des Tigris beginnt, und dann das Euphratgebiet, das die semitische Mitte zwischen Iran und dem Mittelmeer umschließt. Wir dürfen uns nicht länger mit dem Schlagworte „Orient“ abfinden und darunter nur etwa nach heutigen Begriffen die Ostküste des Mittelmeeres, also den Wirkungskreis der Weltstädte Alexandria, Antiochia, Ephesos mit ihren Hinterländern verstehen: diese Kerngebiete der aufstrebenden christlichen Kultur haben zwei Flügelstellungen zur Seite: die eine im Westen mit Rom, die andere im Osten (in Persien) mit Ktesiphon als Mittelpunkten. Wir sehen gewohnheitsmäßig, als wenn es sich um heutige Zustände innerhalb der christlichen Kirche handelte, immer nur Rom und allmählich auch etwas von den Gebieten, in denen sich die griechischen Religionskämpfe des Mittelmeerkreises abspielten,

übersehen aber ganz, daß es, bevor Rom als Staat christlich wurde und dann Byzanz den Griechen im Osten den alten Vorrang sicherte, eine friedliche Ausbreitung der Lehre Christi gegeben hatte, die ihre Hauptstütze in ganz anderer Richtung fand.

In dieser Bahn bewegen sich nun die drei Werke, die seit 1910 erschienen sind: „Amida" zuerst, dann 1916 „Altai-Iran" und 1918 „Die Baukunst der Armenier und Europa". Hinter den Küstenrändern des Mittelmeeres taucht als in mancher Hinsicht eigentlich gebender Teil das geschlossene Machtgebiet der Parther und Sasaniden auf, das gerade in der Zeit des Ursprunges der christlichen Kunst die Bildung christlicher Gemeinden duldsamer zuließ als Rom. In der Gestaltung der dortigen Verhältnisse spielen überdies ganz bestimmte geographische Voraussetzungen mit.

Im vorderen Asien bringen es die Gegebenheiten der Erdgestaltung mit sich, daß dort ein Mittelpunkt entstehen mußte, sobald Syrien und Armenien, Kleinasien und Mesopotamien mit Südpersien, dazu Nordiran sich in einem einigenden Gedankenkreise fanden. Das war tatsächlich in frühchristlicher Zeit der Fall. Was das Mittelmeer für die griechisch-römische Welt, das ist das Städtedreieck Edessa—Nisibis—Amida für die nationalen Einheiten des mittleren Vorderasiens geworden. Konstantin hätte vielleicht gut getan, seine zweite Hauptstadt dort zu gründen. Syrien und Kleinasien gehören mit ihrem der Küste abgewendeten Kerne dazu, überdies ging dort einst ein hellenistischer Weg quer durch bis nach Indien einer-, China andererseits, der dann, abgeschnitten, zurückzuwirken begann. War er auch in christlicher Zeit bereits vollständig vor den Gegenstößen, die einzeln im Laufe des vorliegenden Buches zu besprechen sein werden, in den Hintergrund getreten, so ist der persische und indische Hellenismus doch eine Strömung, die beim Entstehen der christlichen Kunst ebenso wenig vernachlässigt werden darf wie etwa das keltische Christentum im Westen. Ich sehe in dem Ausstrahlungsgebiete von Edessa—Nisibis—Amida den zweiten großen, den aramäischen Mittelpunkt einer Welt, in der sich die Semiten ebenso vereinigen wie die Westarier des Südens bis zum Mittelmeer und die Ostarier in Iran und dem vorgeschobenen Armenien. Wenn dort, in Nordmesopotamien, kein entsprechender Machtmittelpunkt entstand — die Osrhoëne mit Edessa als Hauptstadt wurde ebenso rasch weggeschwemmt wie Palmyra —, so liegt das nur daran, daß dieses Grenzland zwischen Rom und Persien zu umstritten war und vielleicht auch von keinem der um seinen Besitz ringenden Teile in seiner vollen Bedeutung erkannt wurde. Dieser semitische Kern ist anders zu werten als das ähnlich von den politischen Mächten umstrittene Armenien. Beide gehörten mehr zu Persien als zu Rom. Trotzdem wandten sich beide von der iranischen Religion, dem Mazdaismus, den die Sasaniden für ihre Herrschaftsgelüste ausbeuteten, ab und dem

Christentume zu. So verlor das nördliche Mesopotamien seinen natürlichen Wert auf rein politischem Gebiete und wurde der Mittelpunkt der aramäisch-armenisch-nordiranischen Welt, die sich auf das Christentum gegen die Sasaniden einigte. Durch diese Verhältnisse wurde es möglich, daß Edessa und Armenien sich schon im 3. Jahrhunderte durchgreifend christianisieren konnten. Alles weist darauf hin, dort schon vor dem 4. Jahrhundert im Kirchenbau feste Formen ausgebildet anzunehmen, zu einer Zeit also, in der das Christentum im römischen Reiche noch kaum geduldet wurde oder eben begann, sich öffentlich geltend zu machen. Nur so ist zu begreifen, wie der Hellenismus der christlichen Kunst des Mittelmeeres im Laufe der Zeit durch den Gewölbebau der schon vorher erstarkten aramäischen und armenischen Kreise verdrängt werden konnte.

1. Ort. Die Erklärung, wie diese Örtlichkeiten gegenüber dem Mittelmeer in der bildenden Kunst die Oberhand gewinnen konnten, bietet ein vergleichender Blick auf die von der Natur der christlich werdenden Länder zur Verfügung gestellten Baustoffe und das auf ihnen fußende Handwerk. Während sich Hellenismus und Rom mit der holzgedeckten Kirche begnügten, zwangen die Voraussetzungen des Bodens und seiner Pflanzendecke im Osten von vornherein zur Anwendung anderer Unterlagen von Baustoff und Werk, die zugleich zwei wichtige, später auch im Abendlande hoch geschätzte Werte mit sich brachten: einen wirtschaftlichen und einen rein religiösen.

Das in frühchristlicher Zeit unter dem Begriff „Persien" zusammengefaßte Ländergebiet, das heißt Iran und Mesopotamien, baute vorwiegend in Rohziegeln. Daraus ergab sich der Zwang zur Wölbung. Die Archäologen des Alten Orients nehmen freilich für die mesopotamischen Paläste immer noch Holzdecken an. Ganz abgesehen davon, wie weit sie darin recht behalten werden, jedenfalls war Armenien, von dem man das nötige Holz den Euphrat und Tigris herab kommen läßt, längst entwaldet und in der Zeit, die für den Ursprung der christlichen Kunst in Betracht kommt, im Großbau selbst bereits durchaus auf die Wölbung angewiesen. In Mesopotamien wirkte das assyrisch-babylonische Handwerk insofern dauernd nach, als man dort bei gangartigen Räumen blieb, für die nur das Tonnengewölbe Anwendung finden konnte. Dort entstand die tonnengewölbte Breitkirche, die einer der Ausgangspunkte des Gewölbebaues im Abendlande wurde.

Anders in Iran. Dort ist die Kuppel zu Hause. Wie das kam, habe ich in meinem Armenienwerke zu erklären versucht. Es scheint, daß dort ostarische, im Holzbaue wurzelnde Voraussetzungen, die sich in der Ukraine, in Kaschmir und Indien noch greifen lassen, entscheidend waren. In allen diesen Gebieten bildete man die Decke mit kurzen Hölzern über dem Quadrate durch Übereckung. Sobald diese Bauart in Ländergebiete kam, deren Pflanzendecke kein Holz aufwies,

wie in Iran und in christlicher Zeit in Armenien, wurde diese Übereckung in Rohziegel-, beziehungsweise in Gußmauerwerk übertragen. So entstand zuerst das Übereckgewölbe, dann die richtige Kuppel, die aus dem Quadrat in das Rund durch Trichternischen (Trompen) übergeleitet wird. Wie daraus weiter die Kuppel mit Hängezwickeln (Pendentifs) wurde, lese man in meinem Armenienwerke nach. Maßgebend dafür war, daß die Kuppel in Armenien sehr bald nicht mehr auf die quadratischen Mauern, sondern auf Tragbogen gesetzt wurde. Tonne und Kuppel haben nun im Laufe der Zeit eine derartige Wandlung in der hellenistischen Bauweise der Kirche mit dem Holzdache hervorgebracht, im byzantinischen Gebiete zuerst und dann im Abendlande, daß sich daraus der Ablauf der Entwicklung bis zur Renaissance — diese mit inbegriffen — verstehen läßt. Selten nur ist eine im Osten aufgekommene und dort in breiter Schicht nachweisbare Bauweise nicht nach dem Westen vorgedrungen. Immerhin gibt es Ausnahmen. Ich führe jene seltsamen, durch Bogenstellungen hintereinander gebildeten und durch Steinplatten abgedeckten Breiträume an, die, vielleicht aus der Baukunst Arabiens übernommen, in Ostsyrien für den Kirchenbau Verwendung fanden.

Im übrigen war es geradezu ein Unglück für die entstehende Kunstforschung, daß der verdiente M. de Vogüé bei seinem Vordringen in den Orient gerade auf Syrien stieß, d. h. auf ein Gebiet, in dem der Hellenismus — trotz der arabischen Grundlage im Hausbaue — völlig die Oberhand gewann. Von da aus mußte sich verallgemeinernd der Eindruck herausbilden, als hätte diese Vorherrschaft für den gesamten Osten zu gelten. Man kann sich denken, wie peinlich daher die Überraschung war, als dieser zur bequemen Gewohnheit gewordene Glaubenssatz zu einem das ganze Bild der Entwicklung christlicher Kunst verzerrenden gestempelt wurde. Statt selbst nachzuprüfen, haben sich die deutschen Fachgenossen damit begnügt, den nichtssagenden Einwürfen Schulgläubiger zuzustimmen. Der Hellenismus ist für sie ein Gegebenes, Alexandria, Antiochia, später Byzanz, werden heute noch für die treibenden Kräfte angesehen — wie ich das 1901 etwa angenommen hatte.

Seither fangen wir an, das Griechische genauer auf seine Auseinandersetzung mit dem Semitischen hin anzusehen, verfolgen dann die Schicksale des Hellenismus im Osten und sind heute so weit, beim Ursprunge der christlichen Kunst die Einschläge der volkstümlichen Bauformen Mesopotamiens zu scheiden von solchen aus Südarabien, Armenien, Iran und Indien. Ich greife ein Beispiel, das Gewölbe, heraus. Die griechische Kunst zählt es in breiter Schicht baulich nicht zu ihrem Besitz. Es ist vielmehr überall da zu finden, wo Holz nicht zur Verfügung stand und der Lehmbau bestimmend war. Erhalten sind alte Belege zumeist nur da, wo an Stelle des Rohziegels der gebrannte Ziegel oder Stein trat. Infolgedessen schließt man, erst der Hellenismus

habe den Gewölbebau aus der volkstümlichen in die Großkunst übertragen, dieser sei womöglich in Stein entstanden. In Wirklichkeit verdrängt — soweit die christliche Kunst in Betracht kommt — die Ziegelwölbung die hellenischen Bauformen. Man kann noch beim Werden des Christentums feststellen, daß die Wölbung am Mittelmeere keinen festen Boden hatte, sondern lediglich vom Osten übernommen war, also sofort aufhörte, wenn die Fäden nach dem Osten abrissen. So im 4. Jahrhundert in Rom und den hellenistischen Großstädten. In Ostsyrien waren es arabische Gewohnheiten, die wenigstens am Bogen mit Steinabdeckung festhalten ließen; erst jenseits des Euphrat wurden in breiter Schicht tonnengewölbte, jenseits des Tigris Kuppelkirchen gebaut. Armenien und Kappadokien erscheinen von diesen Gebieten her in ihrer Bauentwicklung bestimmt. Die prähistorische Wölbung lasse ich hier beiseite.

Noch lehrreicher ist die Geschichte von Säule und Balken, Pfeiler und Bogen, sowie deren Verbindung untereinander. Man kann in Ostsyrien noch anschaulich beobachten, wie der Bogen sich mit der Säule verband, wie in den Steinbrüchen der Prokonnesos im Marmarameere die antiken Kapitellformen seit der Gründung Konstantinopels für die Aufnahme des Bogens umgebildet und in einer Art ausgestaltet wurden, die in der Verkleidungsarchitektur des Ostens üblich gewesen war, endlich wie der Rundbogen durch die unter gewissen Voraussetzungen im Osten entstandenen Formen des Hufeisen-, Spitz- und eiförmigen Bogens abgelöst wird u. dgl. m., wovon noch zu reden sein wird.

2. Zeit. Die Kunstgeschichte hat im Anschluß an Geschichte und Philologie und wie diese ganz eingesponnen in das lateinische Europa im Westen und den griechischen Mittelmeerkreis im Osten eine Einteilung des Ablaufes der christlichen Kunst vorgenommen, die dem, der sich die Dinge vom Standpunkte der Weltreligionen aus ansieht, verfehlt, daher für die Erkenntnis der wahren Sachlage hinderlich erscheint. Westeuropa wird schon in altchristlicher und frühislamischer Zeit als einziger Mittelpunkt der Welt behandelt, eine Vorstellung, die Kirche und Humanismus gezüchtet haben und die jetzt reichlich ihre bitteren Früchte trägt. Noch erkennt der gebildete Kelte, Germane und Slave die Sachlage nicht, er würde sich sonst die Geschichte von seinem natürlichen Standpunkt als Nordländer aus ansehen und einteilen, das heißt den hergebrachten Standpunkt, der vom Süden aus Altertum, Mittelalter und Neuzeit trennt, aufgeben. Teile ich die Geschichte aus der Erfahrung des Beobachters bildender Kunst, dann muß ich trennen die Zeit, in der der Osten über Hellas siegte und den Ausschlag zu geben begann, bis zu der Zeit, in der der Westen sich selbständig zu machen suchte. Die Übergangszeit beginnt also mit der Umbildung des hellenischen Geistes in den hellenistischen durch den Einfluß der Semiten; Iran und der Norden vollenden dann diese Bewegung

durch die Wendung zum Mittelalter. Das Christentum bedeutet die Blüte dieser Durchdringung. Nicht Hellas, sondern die Semiten und Ostarier gewannen darin die Führung, in der bildenden Kunst der Wölbungsbau und seine vom Griechischen abgewandte Ausstattung. Die ganz in der griechisch-römischen Gymnasialbildung Befangenen nennen den, der so denkt, einen Dilettanten und behandeln ihn mit den Schlagworten des Nilus um 400: nur einem Kinde, einem Säuglinge könne dergleichen einfallen. Europa befindet sich eben heute noch in einem ähnlichen Übergange wie damals, als die semitischen und westarischen Teile der neuen christlichen Welt begannen, sich gegen das nordische und ostarische Wesen zu wehren, das sie damals, wie wir heute, mehr als Gegenströmung ahnten, nicht verstanden. Ähnlich verfuhren später die Italiener mit der nordischen Kunst, der „Gotik“, und der Norden redete ihnen ahnungslos nach. Winckelmann wie Goethe, in der Jugend ihrem nordischen Blute freien Lauf lassend, wurden erst durch die südliche Tünche Allerweltsweise.

In diesem Rahmen vermag ich die christliche Kunst nur als einen der Versuche zu verstehen, aus der Berührung der drei arischen Welten, der westarischen, ostarischen und nordischen, mit dem Semitismus eine neue geistige Einheit erstehen zu lassen, die, solange sie unabhängig von Kirche und Staat ihre eigenen Wege ging oder wenigstens nicht mit ihnen vereint die Welt zu erobern suchte, die künstlerische Phantasie in der Auseinandersetzung zwischen Mensch und Welt mächtig anregte. Insofern ist das Nachdenken über den Ursprung der christlichen Kunst eine Sache, die allmählich neue großzügige Forschungsrichtungen anregen kann. Die bildende Kunst vermag es, dieses Eingreifen des arischen Nordens und Ostens in die überreife Welt des Südens derartig anschaulich zu machen, daß sich davon eine Rückwirkung auch auf andere Wissensgebiete erwarten läßt. Sie vermag vor allem zu zeigen, daß es Jahrtausende des Kampfes zwischen Nord und Süd, Ost und West bedurfte — der Kampf ist heute noch lange nicht zu Ende —, um gegen das zuerst semitische, dann westarische „Altertum“ das durchzusetzen, was wir fast verächtlich „Mittelalter“ nennen.

Es handelt sich dabei um keinen zeitlichen Begriff im gewöhnlichen Sinne, sondern um jene Wendung, in der die Blüte des Altertums, das Griechentum, nachdem es seit Alexander sich den Semiten ausgeliefert hatte, durch die Berührung mit dem Ostarischen in das Mittelalter eintrat. Es wird zu zeigen sein, daß das etwa seit Christi Geburt der Fall war. Dieses Mittelalter wird dauern, so lange der Norden die semitisch-römische Auffassung von Kirche und Staat nicht überwunden hat. Es überlege jeder, wie weit wir darin gekommen sind und ob Aussicht vorhanden ist, daß die nordische Gesinnung sich rein durchsetzen werde.

Der Norden war nach der Völkerwanderung und dem Vorstoße des Ostens schon einmal auf dem Wege, das europäische Leben in seinem Geiste zu durchdringen, das war die Zeit, als im Abendlande die Städte eine nordische Blüte, die „Gotik", durchsetzten. Rom hat dem ein Ende gemacht, als es das Spiel der Italiener mit den Erinnerungen der eigenen Vorzeit zum Schirme seiner Bestrebungen machte und durch das Ausgraben der alten semitischen und griechisch-römischen Überlieferungen den Norden wieder lahmzulegen und für Jahrhunderte in die Arme des Humanismus zuerst, dann der Gegenreformation und endlich der höfisch-politischen Allmacht zu treiben wußte. So hörte die Kunst auf, Volkssache zu sein, und wir wissen heute kaum noch, was sie dem Menschen sein kann und soll.

Es ist bezeichnend, daß Kunstforscher von beiderlei an der Aufdeckung des Werdens christlicher Kunst arbeitenden Art, die klassischen Archäologen wie die neueren Kunsthistoriker, sich nicht einigen können. Mit Recht wird betont, daß die einen die Frage vom Altertum, die andern vom Mittelalter aus ansehen, die einen also mehr auf das Ausleben alter Kunstformen, die anderen mehr auf das Entstehen der neuen losgehen. Dabei kann auf beiden Seiten nur Einseitigkeit herauskommen, ganz abgesehen davon, daß man weder vom Standpunkte des klassischen Archäologen, noch von dem des neueren Kunsthistorikers Einblick in die nach Zeit, Ort und Gesellschaft verschiedenen Gebiete bekommt, auf die es eigentlich ankommt und die wir gewöhnlich mit dem Begriffe „Orient" belegen. Das hat schon die Betrachtung von Ort und Zeit gelehrt, die Frage nach der maßgebenden Gesellschaft führt weiter. Ein Blick auf diesen dritten Träger geistigen Lebens neben Raum und Zeit mag die Auseinandersetzung zwischen Nord und Süd, West und Ost im Wege der altchristlichen Kirchenkunst klarer zu machen suchen.

3. Gesellschaft. Mit der örtlichen und zeitlichen Ausdehnung ging eine bisher wenig beachtete Erweiterung des Gesichtskreises Hand in Hand, die in der Überzeugung wurzelt, daß der Ursprung der christlichen Kunst nicht verstanden werden kann ohne Kenntnis der ostarischen und nordischen Gesellschaft. Die Anfänge des Islams, d. h. der Völkerwanderung vom Süden, und des germanischen Vorstoßes vom Norden her, gaben seit jeher Anregungen zu dieser Forschungsrichtung. „Mschatta" und „Amida" suchten dann die Wege zu bahnen. Bald stellte sich heraus, daß beide Strömungen nicht ohne mittelbaren Zusammenhang waren. Das 1916 erschienene Werk „Die bildende Kunst des Ostens" und „Altai-Iran und Völkerwanderung" von 1917 versuchen, die Möglichkeit eines solchen Zusammenhanges einleuchtend zu machen. Wenn man glaubt, daß diese Erkenntnis nichts mit der Frage nach dem Ursprunge der christlichen Kunst zu tun habe, so wird das vorliegende Buch darin Wandel zu schaffen suchen. Die eigentliche Durcharbeitung findet man in dem Werke „Die Baukunst der Armenier und Europa" 1918.

Man gehe aus von der erst im letzten Jahrzehnt entstandenen Verengung des Gesichtskreises durch Einführung des Begriffes „Christliche Antike". Sie möchte womöglich die griechisch-römische Gesellschaftsschicht allein zum Träger der christlichen Bewegung machen. Die etwas weitere Fassung des Begriffs „Antike" ist dabei nachträglich im wesentlichen doch wieder völlig vernachlässigt: das Hereinziehen der semitischen Gebiete, in deren Rahmen Hellas seine arische Blüte zeitigt. Tatsächlich berücksichtigt sind sie nicht. Es ist der Gesichtskreis des klassischen Philologen, der den Begriff „Christliche Antike" als entscheidend in der altchristlichen Kunst aufgebracht hat. Diese durch Verallgemeinerung der Ergebnisse einer Erforschung der hellenistischen Quellen christlicher Kunst gezeitigte Bewegung richtet sich fast ausschließlich auf das, was der Kunstforscher „Darstellung" nennt, ein Gegenständliches, das durch die bekannten Zeichen der Natur, besonders durch die Menschengestalt veranschaulicht wird. Griechischer Geist von Alexandrien, Antiochia und Kleinasien dringt nach Rom vor und wird dort für uns in den erhaltenen Denkmälern der Gräberkunst greifbar. Das ist freilich absterbender Hellenismus ins Christliche übersetzt. Alles andere wird daneben mehr oder weniger vernachlässigt aus dem sehr einfachen Grunde, weil dieses andere — und das ist gerade das weitaus entscheidende: die Kirchenkunst — mit Ausnahme der Notlösung eines reinen Zweckbaues mit Holzdach, der hellenistischen Basilika — eben nicht hellenistischen Ursprunges ist. Schon die Ausstattung dieser Art Basilika ist, soweit ihre Säulen nicht ähnlich wie später in den Moscheen aus älteren Bauten als Steinbrüchen zusammengetragen wurden, nicht mehr hellenistisch. Der christliche Gewölbebau des Ostens, so wenig ihm auch der Westen zu folgen vermochte, bestimmt doch in seinem Verkleidungswerk die neue Ausstattung — selbst im Gebiete der Basilika und der für ihre Wände bestimmten darstellenden Kunst. Davon später. Die „christliche Antike" genannte Richtung vernachlässigt aber noch weit mehr.

Aramäischer Geist ist von Edessa und Nisibis aus am Werke, dem Christentum eine Bilderbibel zu schaffen, die jeder auch ohne Buchstaben und ohne die Kenntnis der Kirchensprache lesen können sollte. Die christliche Kunst selbst hat mit dieser Bilderschrift im Grunde genommen ebensowenig zu tun wie mit der christlichen Antike. Das Künstlerische liegt nicht in diesen Darstellungen an sich, sondern in der Art ihres seelischen Gehaltes und den Formen, die aufgewendet werden, um eine über die gegenständliche Darstellung hinausgehende Wirkung durchzusetzen — falls der Künstler eine solche überhaupt von sich aus zu erzielen gedrängt war. Was wir da vor uns haben, ist christlicher Semitismus. Auf den Begriff einer christlichen Antike konnte nur der klassische Archäologe, kein Erforscher der antiken Kunst kommen. Letzterer hätte entdeckt, daß die hellenische Kunst mit dem

Augenblick aufhört, in dem die Künstler anfingen, ihre sinnbildliche Art aufzugeben, zuerst in Übertreibung der Naturwahrheit und dann in dem entgegengesetzten Fahrwasser, indem sie ohne Natur darstellen und mit der Wölbung auf den Weg des Mauerbaues gelangen. Der Kunstforscher würde also die Grenze nicht herabgeführt haben bis auf Justinian, hätte sie vielmehr eher mit Alexander etwa enden lassen und dann eine Übergangszeit angenommen, in der sich zuerst die Naturbeobachtung in semitischer Art verschärft, dann aber in einer Gegenbewegung ganz aufhört, wobei zugleich vom Osten her Bauformen in den Vordergrund treten, die mit der überlieferten Gesinnung von Hellas nichts mehr zu tun haben, dafür aber ein Erstarken des iranischen Ostens ankündigen. Diese Wendung leitet allmählich zum völligen Zurücktreten der führenden Rolle des griechischen Tempelbaues über, der dann eigentlich nur gewohnheitsmäßig in der Verwendung der hergebrachten Säulenordnungen und im Richtungsbau mit Fassade weiterlebte — bis auf den heutigen Tag. In Wirklichkeit begann sich nach Alexander und um Christi Geburt auch in Rom eine neue Zeit vorzubereiten, die zuerst in die Wege des alten semitischen Orients zurückgleitet, dann aber allmählich Richtung in der von Iran ausgehenden Gesinnung der Nordvölker und Wanderhirten nimmt. Das Christentum freilich konnte noch einen Rest von Hellenismus zur Abwehr aufbringen, der Islam erlag der Strömung schon deshalb vollständig, weil er zwar in den Städten seine Blüte, aber durch die Wüste seine Ausbreitung fand und von Wanderhirten in alle Welt getragen wurde. Diese Sachlage kann nur deshalb übersehen worden sein, weil wir, vom Humanismus engherzig an den grünen Tisch gesetzt, uns an Büchern Brillen angelesen und den freien Blick für jene Tatsachen verloren haben, die das hellenistische und römische Weltreich aus den Angeln hoben, beziehungsweise durch die neuen christlichen und islamischen Bestrebungen ersetzten.

Schon der Hellenismus selbst ist nicht mehr reine Antike. Trotzdem steht ihm der Iranismus schroff gegenüber, der zusammen mit den wandernden Ost- und Nordvölkern zuerst Rom zu Fall bringt, sich in Byzanz wie vorher in Edessa, Armenien und Jerusalem mit dem Semitischen in der christlichen Kunst vereinigt, endlich im Islam rein auswirkt. Der Übergang von Alexander bis Muhammed, das ist die Zeit, in der sich die neue Kunst entwickelt, die wir bei ihrem Übergange auf das Abendland dann die mittelalterliche nennen. Mit der Antike hat sie nur in einem durch Zufall in den Katakomben erhaltenen Seitenzweige zu tun; in Wirklichkeit ringt sie den Hellenismus nieder und bringt das Iranische in Baukunst und Ausstattung zusammen mit der neuen semitischen Art der Darstellung zur durchschlagenden Geltung. Der Hellenismus vermag sich nur durch gelehrte Gegenströmungen wach zu halten. Es ist eine wenig für die europäische Eigenkraft sprechende Tatsache, daß er sich dort noch im 16. Jahrhunderte

mit der Gegenreformation und der entsprechenden Kunst der Höfe dauernd wieder hat durchsetzen können und heute noch das gebildete Denken von Jugend an beherrscht . . . . .

Aus dem nach Zeit, Ort und Gesellschaft geschilderten Zustande der Forschung ergibt sich etwa folgendes Gesamtbild. Der Ursprung der christlichen Kunst ist bisher vorwiegend von Archäologen behandelt worden. Die eine Gruppe, die christlichen Archäologen, gingen Jahrhunderte lang von der Roma sotterranea aus. Sie glaubten die Frage von den ältesten dort erhaltenen Denkmälern, den Malereien der Katakomben, den Sarkophagen und den römischen holzgedeckten Basiliken aus lösen zu können. Neuerdings setzten dann, wie in der Bearbeitung der Kirchenväter die klassischen Philologen, so bei den Denkmälern der bildenden Kunst die klassischen Archäologen ein. Sie schufen den Begriff „Christliche Antike“, der als Um und Auf ihrer Arbeitsrichtung vielleicht am schärfsten die Einseitigkeit kennzeichnet, in der die Forschung über den Ursprung der christlichen Kunst heute trotz aller Gegenbemühungen immer noch befangen ist. Nicht sonderlich unterscheiden sich von ihnen jene Kunsthistoriker, die den oströmischen Hellenismus gelten lassen und in ihm den Schöpfergeist erwachen sehen, der die Entwicklung der christlichen Kunst bestimmt haben soll.

Der auf dem Gebiete der bildenden Kunst vergleichend arbeitende Fachmann sieht das Christentum im Rahmen der bildenden Kunst anderer Religionskreise als die letzte Stifterreligion vor dem Islam mit diesem zusammen in einem Grenzlande entstehen, das mitten zwischen den beiden Großmächten, Persien und Rom, liegt. Er betrachtet daher das Auftreten der christlichen Kunst nicht nur im Vereine mit Hellas und Rom, sondern ebenso mit dem der älteren Weltreligionen, dem Mazdaismus und Buddhismus, aber auch mit dem jüngeren Islam. Auf diesem Wege der Übersicht und des Vergleiches kommt er zu der Überzeugung, daß der von den Archäologen auf Grund ihrer einseitig gefärbten schriftlichen Quellen und der im Mittelmeerkreis erhaltenen Denkmäler errichtete Entwicklungsbau den Ursprung der christlichen Kunst vom Zufall einer Nachricht oder des Vorhandenseins eines Denkmals abhängig macht und dabei überdies alles Griechisch-Römische derart breit in den Vordergrund stellt, daß die übrigen Spuren dadurch bis zur Unkenntlichkeit von dem gelehrten Unkraut eines verknöcherten Humanismus überwuchert erscheinen.

4. Persisches Christentum. Bei dieser falschen Auffassung spielt eine ausschlaggebende Rolle, daß man übersieht, wie die christliche Lehre sich nicht nur — womit die christlichen und klassischen Archäologen gern allein rechnen — nach Karthago, Alexandria, Antiochia und Kleinasien, dann zu Lande und zur See bis nach Rom und Gallien ausgebreitet hat, sondern nicht minder rasch auch nach dem Osten. Die Apostelgeschichte weiß darüber im zweiten Jahrhundert in einer

überraschend reichhaltigen Liste zu berichten. Unter den in Jerusalem zusammenströmenden Juden, die ihrerseits wieder die neue Lehre in alle Welt trugen, waren Parther und Meder und Elamiter und die Bewohner von Mesopotamien, Judäa und Kappadokia, Phrygia und Pamphylia, Aegyptos und dem Libyschen Lande bei Kyrene, und — die sich hier aufhaltenden Römer. Diese ganz zuletzt. An die Spitze sind die Bewohner Irans gestellt; sollten sie in der Ausbreitung der Lehre und beim Entstehen der christlichen Kunst wirklich so ganz zu vernachlässigen sein, wie die Forschung dies heute noch als geradezu selbstverständlich annimmt?

Beherrscht der Hellenismus zur Zeit der Entstehung des Christentums als Religion den Westen, so den Osten der Mazdaismus. Daß man ihn für diese Zeit als Weltreligion gelten lassen muß, bezeugt die Ausbreitung des Mithraskultus über das ganze römische Reich und des Kultus der Anahita über ganz Vorderasien. Armenien ist mazdaistisch und in Persien selbst hatten die Sasaniden die Lehre des Zarathuschtra im semitischen Sinne politisch auszubeuten verstanden, indem sie daraus eine Staatsreligion machten und ihr nationales Königtum damit als von Gottes Gnaden verliehen zu stützen wußten. Sollte die ungeheuere Religionsmacht des Awesta, die über Persien und Armenien weit hinaus nach dem Westen wirkte, beim Entstehen der christlichen Kunst neben dem Hellenismus ganz außer Betracht kommen? Man wird antworten mit der Gegenfrage, wo denn die Zeugen für diese mazdaistische Kunst zu finden seien. Nun, ich will mich nicht auf die iranischen Felsreliefs berufen, in denen Ahuramazda zu Fuß und zu Pferd erscheint. Viel wichtiger ist die Frage, ob denn wirklich von vornherein so ausgemacht ist, daß der Mazdaismus, wie allgemein angenommen wird, keine Kunstübung in breiter volkstümlicher Schicht gekannt habe?

Die Tatsachen sprechen gegen die an sich unzulässige Annshme, daß eine Religion ganz auf bildende Kunst verzichtet habe. Beide stehen sich im Ziele, neben der wirklichen und sichtbaren Umwelt eine zweite, hoffnungsvolle und unsichtbare Innenwelt aufzurichten, beziehungsweise anschaulich zu machen, zu nahe, als daß Glauben und Bilden ohne einander auskommen könnten. Ich spreche nicht von vorgeschichtlichen Bekenntnissen oder solchen von heutigen Naturvölkern, obwohl auch sie, wie es scheint, sich kaum je ohne Zeichen, die als Anfänge der bildenden Kunst genommen werden können, verständlich zu machen wußten. Ich denke im vorliegenden Buche nur an die beiden Arten von Religion in geschichtlicher Zeit, die aus dunklen Anfängen heraus gewordenen in den südlichen Treibhauskulturen und die sie teilweise oder völlig verdrängenden Stifterreligionen, die mehr oder weniger aus dem Geiste der Nordvölker und Wanderhirten hervorgehen. Buddha und Zarathuschtra stehen kaum zufällig als Arier am Anfange — es sei denn, daß man Mose gelten läßt.

Denkmäler der bildenden Kunst gehören zu den wichtigsten Zeugen aller Religionen. Der ägyptische und hellenische Geist, so gegensätzlich sie auch im Kern sein mögen, gipfeln doch beide in ihren Kunstdenkmälern, und was Buddha-Asoka und Christus-Konstantin für die Ausbreitung der Religion durch die Kunstdenkmäler getan haben, ist nicht minder in aller Munde. Wie Konfutse den chinesischen Staatskult gestaltete, sehen wir erst jetzt in den Grabdenkmälern der Hanzeit und die Nachwirkungen des Taoismus, beziehungsweise vielleicht indischer Geist treten dem Inhaltsforscher deutlich noch in den Philosophenlandschaften der Sungzeit entgegen. Alle diese Religionskreise stellen dar, und wir sind so sehr daran gewöhnt, ihre Vorstellungen aus den Bildern zu erleben, daß die einzige näher bekannte Weltreligion, die nicht darstellt, der Islam, unbeachtet bleibt, als wenn es sich um eine ganz vereinzelt dastehende religiöse Erscheinung handelte, die man ungestraft vernachlässigen könnte.

In meinem Buche „Altai-Iran und Völkerwanderung" habe ich zu zeigen versucht, daß die ausgebildete Art des Islams ein lebender Rest jener bildlosen Kunst des Nordens und der Wanderhirten ist, die wir aus vorgeschichtlicher Zeit sowohl wie aus der zeitlich an der Grenze stehenden Bewegung der Germanen und Türken kennen. Beide setzten sich mit den Völkerwanderungen in ähnlicher Weise nach den alten Treibhäusern der Kultur in Bewegung wie in vorchristlicher Zeit die Griechen, die Kelten, die Iranier und Inder. Alle diese Völker stellten ursprünglich nicht dar, sie lernten diese Art der Kunstäußerung erst im Süden. Der Kunstforscher hat den Eindruck, als wäre dieser Gegensatz zwischen Nord und Süd aus dem Zeitpunkte des Anlaufes zur hohen Kultur zu erklären. Der Süden geht unmittelbar aus der älteren Steinzeit in wirtschaftliche Verbände über, die den Untertanen in ähnlicher Weise durch Darstellung zu bannen suchen wie der Jäger sein Wild. Dagegen entwickelt sich die bildende Kunst im Norden aus dem Handwerk der jüngeren Steinzeit. Sie rahmt Flächen und füllt sie mit Zierformen, die zum größten Teil aus Rohstoff und Werk geboren, also geometrischer Art sind, und erfreuen sollen.

Der Kunstforscher kann von gotischen und langobardischen Metall- und Steinarbeiten Italiens, den irischen Miniaturen und den nordischen Altsachen überhaupt, dann vor allem von den ältesten Stabkirchen Skandinaviens her zurückschließen, daß der Norden die christliche „Darstellung" kaum gekannt hat. Seine vorchristliche, in der Religion der Germanen oder Kelten wurzelnde Kunst möge dabei vorläufig im Hintergrunde bleiben.

Unter diese nordischen Kreise, beziehungsweise in die der Wanderhirten gehört auch die einzige der Weltreligionen, die im 6. Jahrhundert vor Christus an der Grenze des Nordens entstand, aber durch die vereinten Vorstöße des Südens, das heißt von Buddhismus, Christentum

und Islam zum Aussterben gebracht wurde, der Mazdaismus. Auch er wird wie diese auf einen Stifter, den Zarathuschtra zurückgeführt, seine heiligen Schriften, von Alexander verbrannt, später im Awesta wieder zusammengefaßt, waren durch mehr als ein Jahrtausend bei den iranischen Völkern in Gebrauch. Weder die heiligen Schriften der Inder noch die Bibel vermochten dagegen aufzukommen, erst der Koran hat den Awesta verdrängt, nachdem die persische Religion im Mithraskult und im Manichäismus ein gefährlicher Nebenbuhler des Christentums auch im Abendlande geworden war. Es ist nun merkwürdig: niemand hat daran gedacht, daß der Mazdaismus so gut wie alle andern und besonders die im Süden entstandenen Religionen bildende Kunst gehabt haben muß. Der Umstand, daß bis jetzt keine mazdaistischen Denkmäler, wenigstens nicht in breiter Schicht, erhalten oder nachgewiesen sind, besagt ebenso wenig wie der Mangel an schriftlichen Zeugnissen, daß solche nicht bestanden. Wer hatte bis vor kurzem eine Ahnung von den Denkmälern aller Kunstgattungen, die jetzt in Chinesisch-Turkestan gefunden werden? Und doch sind sie in so überwältigender Fülle da, daß es ganz unfaßbar ist, wie man ohne die Spur einer Ahnung dieses glänzenden Kunstkreises hatte bleiben können. Das führt auf die Verkehrtheit des methodischen Weges unserer wissenschaftlichen Forschung, nur das als berücksichtigenswert, ja für die wissenschaftliche Arbeit allein zulässig anzuerkennen, was in erhaltenen Denkmälern vor uns steht. Man hat seit Winckelmann alles getan, um die Antike wiederzufinden; darüber wurden die anderen Lücken ganz übersehen. Eine solche Hauptlücke aber ist für die Zeit des Entstehens der christlichen Kunst Iran und der Mazdaismus. Ich habe mir daher in den Vorträgen, die ich die Ehre habe, hier halten zu dürfen, zur Aufgabe gemacht, diese Lücke im besonderen ins Auge zu fassen und zu fragen: sollte wirklich die christliche Kunst keinen Einschlag zeigen, der auf den Bestand einer mazdaistischen Kunst zurückschließen läßt? Diese Methode des Rückschlusses ist es, die meine Vorträge als roter Faden durchziehen wird.

Unter dem Eindrucke des eben eröffneten Gesichtskreises lese man einmal Sätze wie: „In der christlichen Kunst vollendet die Antike ihren Lauf, vollzieht sich ihr letztes Schicksal. In Malerei und Plastik bewegt sich die Kunst der Kaiserzeit, einschließlich der christlichen, auf absteigender Linie, in künstlerischer Hinsicht ist da keine Rede von anhebender Neuentwicklung; es ist nicht quellende Jugendkraft, sondern absterbendes Greisentum. Schönheit ist nur in den frühesten Werken noch vorhanden. Im übrigen liegt die Bedeutung dieser Arbeiten nicht im Künstlerischen, sondern im Gegenständlichen, in der Entstehung einer christlichen Typik und in ihrem Quellenwert für die Kenntnis des frühen Christentums. In der Baukunst dagegen hat die Antike, gerade die christliche, in der ausgehenden Kaiserzeit noch Neues gestaltet, man muß sagen, sie hat da gerade zuletzt noch Triumphe feiern dürfen."

Solche — vom Standpunkte des Kunstforschers gesprochen — Ungeheuerlichkeiten sind nur möglich im Munde eines ganz in die Antike eingesponnenen Gelehrten. Wir haben vor Alexander nationale Großstaaten im „Osten“, das heißt in Ägypten und Mesopotamien. Sie verlieren nach und nach ihr nationales Wesen und Ägypten scheidet ganz als schöpferische Kraft aus. Nicht so Asien. Der klassische Archäologe übersieht, daß das, was den Griechen groß gemacht hat, sein Ariertum, jenseits der semitischen Welt, in Iran — ich schweige von Indien — in der Zeit des Eintrittes der beiden neuen Weltreligionen, erst recht lebenskräftig zur Geltung kommt mit ihnen Blüten treibt und schließlich durch sie Osten und Westen künstlerisch erobert.

Heute handelt es sich also nicht mehr um Orient oder Rom, sondern um den arischen Geist in Ost und West, seine Durchsetzung mit auf semitischem Boden erwachsenen Religionen und sein Blühen in deren bildender Kunst. Wie das Christentum seine endgültige Form bei den Ariern des Westens erhalten hat, so der Islam bei den Ariern des Ostens. Was dieses Buch zwingend nachweisen will, bezieht sich freilich nur auf die Zeit zwischen Christus und Muhammed, in der auch das Christentum in seiner bildenden Kunst so durchgreifend von den Ariern des Ostens beeinflußt wurde, daß die ganze Entwicklung zu der bald einsetzenden Vorherrschaft Europas eben nur aus diesem bisher übersehenen Gesichtspunkte zu verstehen ist. Die altchristliche Kunst ist lediglich in dem, was sie in der Entwicklung lahmlegt, in der holzgedeckten Basilika und dem Einerlei ihrer gegenständlich gerichteten Darstellungen antik, das heißt griechisch und semitisch; was ihr Leben und Entwicklung auf über ein Jahrtausend gegeben hat, ihren Entwicklungskeim ausmacht, die Baukunst, das Bauen an sich sowohl wie das zierende Ausstatten, liegt ganz in den Händen des Ostens, dessen Formen von den Ariern des Nordens, soweit sie nach dem Süden vorgedrungen waren, verstanden, aufgenommen und ohne den Druck des semitischen Machtsystems zur Blüte gebracht wurden. Das ist das wahre Bild der Entwicklung christlicher Kunst, und nun urteile einer, ob da quellende Jugendkraft oder absterbendes Greisentum am Werke war. Was Hellas für das Altertum war, wird in der bildenden Kunst Iran für die neue christliche Welt und für die des Islams, ebenso wie der Norden sich später in der „Gotik“ verkörpert.

Zur Geschichte der Forschung über christliche Kunst muß bemerkt werden, daß die Forscher, angeregt durch die Arbeiten zuerst über Konstantinopel, dann über Ägypten, Kleinasien und Syrien, in Abwehr und Zustimmung sich immer nur in den von mir abschnittweise herausgeschobenen Grenzen bewegten, nie, meinem Lebensplane folgend, mir in der Erfassung der Gesamtaufgabe vorauseilten. Jetzt streiten wir um Mesopotamien, morgen wird Armenien in den Kampf eintreten, übermorgen Iran. Immer wird man sich zuerst wehren, dann selbst

hingehen und mich zurückzudrängen versuchen, endlich — ich hoffe das noch zu erleben — meinen Weg in seiner ganzen Strecke erfassen und dann erst, statt die Bahn zu verrammeln, mit vereinten Kräften zu arbeiten beginnen. Im Augenblicke halten wir im allgemeinen noch bei der Bedeutung der Großstädte an der Ostküste des Mittelmeeres: Alexandria für die ersten Jahrhunderte, dann Antiochia und Byzanz, enger zusammengehend mit Kleinasien, wie ich das in meinen Arbeiten bis auf das Buch über Kleinasien 1904 vertreten hatte. Dagegen wehrt man das hohe Alter des Wölbungsbaues im Innern Kleinasiens und in Mesopotamien vorläufig noch ab, läßt auch da Antiochia und für vieles ausgesprochen Iranische gar Alexandria als den gebenden Teil erscheinen, zweifelt daher alle Wölbungen vor dem 7. Jahrhundert an und führt sie womöglich auf jüngere Umbauten zurück. Ich hoffe, daß die Zeit gekommen ist, in der man dem seit 35 Jahren um die Aufhellung der Zusammenhänge bemühten Fachmanne selbst nachgehen wird, statt mit schwankenden Handbüchern vorlieb zu nehmen. Das Schriftenverzeichnis am Schlusse dieses Buches sucht dazu anzuregen.

Das persische Christentum macht sich im Kirchenbau vor allem in zweierlei Richtung geltend, einmal darin, daß es seine Bauten von vornherein wölbt, und dann darin, daß es die Mauern verkleidet. Die Wölbung zunächst kann eine solche mit der Kuppel und eine solche mit der Tonne sein. Es scheint, daß beide Arten noch am Anfange des christlichen Kirchenbaues getrennt nebeneinander bestehen und erst durch die vom Mittelmeere ausgehende Forderung der Kirche nach dem Längsbau zur Vereinigung geführt werden. Man wäre daher geneigt, die Tonne als im besonderen aus dem persischen Mesopotamien, die Kuppel als aus Iran stammend anzusehen, wenigstens sprechen dafür die Tatsachen der örtlichen Verbreitung gewölbter Kirchen, von denen später zu sprechen sein wird.

Was die Wölbung für das Bauen an sich, das ist die Verkleidung der Decken und Wände für die Malerei und die Bildnerei. Eigentlich kennt Iran sie nicht im engeren Sinne, weil es ja nicht darstellt, nur bildlosen Schmuck verwendet. Insofern unterscheidet sich die altmesopotamische Art, darstellend zu verkleiden, sofort sehr wesentlich von der iranischen. Wir kennen alle die wunderbaren naturwahren Flachbilder in Alabaster, die aus Ninive nach London gekommen sind, oder die Reihen der Leibwachen aus glasiertem Ton, die der Louvre aus Susa erworben hat. Aber neben diesen Darstellungen fanden sich doch auch prächtige Deckenfelder mit Mustern ohne Ende in Rahmen. Ob das noch rein semitisch ist? Wenn solche schmückende Kunstformen in Mesopotamien neben darstellenden vorkommen, so ist mit aller grundsätzlichen Schärfe zu betonen, daß sie im nordöstlichen Iran ursprünglich allein da sind und die Richtung rein arischer Kunstströme ganz ausschließlich bestimmen. Auch die in Hellas einwandernden Griechen

kannten, bevor sie mit der Kunst des Südens engere Fühlung nahmen, scheint es, nur diese schmückende geometrische, das heißt völlig naturfremde Art.

Man hat vom Islam aus geschlossen, seine zahlreichen Muster seien durch Leiturgien aus allen Gebieten der hellenistischen Welt zusammengetragen worden und ein Zeichen des Eindringens der verschiedenen kunsthandwerklichen Arten in die Großkunst. Wie wenig kannten solche Erklärer doch Iran! Sie gingen freilich vom sasanidischen und achamanidischen Süden aus, in dem semitische zuerst und dann hellenistische Darstellung das arische Wesen zurückdrängte und überwucherte. Trotzdem ist es heute noch ganz gut möglich, auf die arische Art aus Denkmälern zurückzuschließen, die die verschiedenen Verkleidungswerkarten in Stein nachgebildet und so als Zeugen für uns gerettet haben. Solche Denkmäler sind Mschatta, der Schmuck der alten Fassadenteile der großen Moschee von Amida und auf indischer Seite der Stupa von Sarnath. Wenn in Iran selbst aus vorislamischer Zeit vorläufig nur sehr geringe Spuren zutage kamen, so liegt dies daran, daß mit seinem Baustoff, dem Rohziegel, auch die Verkleidung zugrunde ging und überdies noch nie ernstlich nach diesen Dingen gegraben wurde. Als wir es in Nischapur tun wollten, wurde das Abkommen mit Frankreich zur Einstellung unserer Arbeiten angewendet. Die Ausgrabungen im mesopotamischen Samarra haben bestätigt, was ich von Ägypten aus erkannt und in „Mschatta" und „Amida" ausgebaut hatte, daß nämlich der gebende Teil im Islam der mesopotamische Norden und darüber hinaus Iran war.

5. Der asiatische Osten. Zum Schlusse einiges über die Tatsache der Ausbreitung des Christentums nach dem Osten, dem persischen Reiche, und darüber hinaus bis nach China und Indien. Im Westen hatte die Ausbreitung ihre Grenze am Atlantischen Meere und in Irland. In gleicher Entfernung ungefähr von der Geburtsstätte Christi nach Osten hin liegt Chinesisch-Turkestan, wo die Forschungsreisen der letzten Jahrzehnte Bruchstücke eines Psalters in Pehlevi aus dem 5. Jahrhundert und eines andern in syrisch-persischer Sprache aufgedeckt haben. In sogdischer Sprache gewannen wir dort Einblicke in die christliche Liturgie. Dieses Nebeneinander verschiedener Volksteile im christlichen Bekenntnis eines fernen Landes belegt vielleicht auch, warum das Christentum dort nie staatenbildend neben dem indischen Buddhismus und den ebenfalls über Persien herüber wandernden Manichäern zur Geltung kommen konnte. In China waren die Nestorianer im 8. Jahrhundert freilich nahe daran, einen Umschwung herbeizuführen. Ein Erlaß von 638 meldet ihre Einwanderung mit heiligen Büchern und Bildern und die Erbauung einer Kirche in der Hauptstadt Si-ngan-fu. Diese wird im 11. Jahrhundert ein „fremder persischer Tempel" genannt. Die Priester kamen aus den „Gold-

gegenden“, vielleicht Tokharestan und Baktriana mit der Hauptstadt Balkh, damals ein Hauptsitz der Nestorianer. Kaiser Kao-tsung (651 bis 684) ließ in jeder der zehn Provinzen Chinas christliche Kirchen erbauen. Einzelne wurden von Hüan-tsung (713—756) in Holz und Stein wiederhergestellt. Dieser Kaiser ließ auch im Hing-king-Palaste Gottesdienst halten. Su-tsung (756—763) baute Kirchen in Ling-wu und vier anderen Orten und Ishi, ein Priester aus Radschagriha in Indien, der zu hohen Hofämtern gekommen war, stellte die alten Kirchen wieder her, vermehrte ihre Zahl und schmückte sie reich, „bis sie dem Gefieder des Fasans in seinem Fluge ähnlich sahen“. In seiner Zeit wurde auch (781) die Stele in der Hauptstadt errichtet, deren syrische und chinesische Inschriften alle diese Dinge melden: „Große und lichte Paläste der Eintracht (Kirchen) bedeckten der Länge und Breite nach das Mittelreich (China)“.

Der eben besprochene ostiranische über Transoxanien und Turkestan nach China gehende Zweig des Christentums, den wir dort im 7. Jahrhundert in Blüte finden, mündet in den Edessa-Nisibis-Kreis zwischen Dijarbekr und Mosul am Mittellauf des Tigris ein. Die Thomasakten wissen manches über diese parthischen Länder zu berichten. Für die Bauart ihrer Kirchen gibt nicht nur die Bezeichnung „ein fremder persischer Tempel“, der wir in China begegnet sind, einen Fingerzeig. Ed. Sachau macht mich freundlich aufmerksam auf eine seltsame Nachricht in der Bar Sabba-Legende von Merw, wonach man dort die erste Kirche nach dem Plane des Partherpalastes in Ktesiphon erbaut habe. Noch im Mittelalter hätten sich davon, wie es scheine, Spuren gefunden. Partherpaläste werden wohl in der Art der beiden noch erhaltenen Bauten von Firuzabad und Sarwistan in der Persis vorzustellen sein, also mit einer oder mehreren quadratischen Kuppelsälen als Kern. Wir werden unten die älteste Kirchenbauform in Armenien damit unmittelbar in Zusammenhang sehen. Vorläufig geht es nur um das Alter des iranischen Kirchenbaues. Unmittelbar an den Tigris nun lehnt sich ein Gebiet der christlichen Kirche, geschichtlich so sicher verbürgt in seinem hohen Alter und seiner kirchlichen Kunst, daß es wundernimmt, es nicht längst für unser Fach ausgewertet zu finden.

Dort erstreckte sich am Ostufer des Tigris die Adiabene mit dem Hauptort Arbela. Über das frühe Christentum dieser Gebiete berichtet als wichtigster Beleg die Chronik von Arbela, die neuerdings in deutcher Bearbeitung (Sachau) erschien. Ihr Verfasser ist Mesihazekha, ein Schüler der Schola Nisibena um die Mitte des 6. Jahrhunderts, als Abraham (509—569) Vorstand dieser Hochschule der östlichen Christenheit war. Seine Hauptquelle war Abel, der Lehrer, der für den Kunsthistoriker deshalb wichtig ist, weil er einer der Zeugen für das östliche Christentum der Partherzeit, also vor 226, ist. Wer von uns

hätte daran gedacht, eine jenseits des Euphrat und Tigris bestehende Kirchenbaukunst annehmen zu müssen, die bereits im 2. Jahrhundert nach Christus blühte! Ich bin dazu freilich schon durch meine Untersuchungen in Armenien gedrängt worden. Die Chronik von Arbela brachte nur die unmittelbaren Belege dafür. Abel, der Lehrer, dürfte, um 200 lebend, einiges dem Bischofsarchiv in Arbela entnommen haben, anderes verdankte er wohl der örtlichen Überlieferung. Es gab dort Kirchen, von deren Erbauern man noch zu erzählen wußte. Die Isaakkirche, die „bis auf diesen Tag“, das heißt bis auf Mesihazekha, bestand, war von dem dritten Bischof der Stadt, Isaak (123—136), erbaut und von dem 18. Bischof Abbusta (450—499) erneut worden. Über die Bauform erfahren wir nichts Näheres; die Kirche sei groß und wohldisponiert gewesen, bei der Erneuerung sei sie „mit allen möglichen Ornamenten“ ausgeschmückt worden. Zum Andenken an den fünften Bischof Noah (etwa 166—171) wurde eine zweite Kirche, die als die kleine bezeichnet wird, gebaut. Ihre Stätte sei bis zur Gegenwart noch bekannt; sie bestand also um 550 nicht mehr. Ihr Erbauer war vielleicht Abel, der Lehrer, wenn er eine Person mit dem sechsten Bischof Abel (171 bis etwa 200) ist. In ihr wurde der neunte Bischof Sahlupha (235—241) begraben.

Nach solchen Tatsachen wird man sich ungefähr eine Vorstellung machen können, welche Ausbreitung und Kraft das Christentum in Persien, sowohl in Iran selbst wie in Mesopotamien, erreicht haben muß, damit es über das Vorgebiet des Altai hinaus nach Ostasien wirken konnte. Der Nestorianismus, den wir in China am Werke fanden, ist eine verhältnismäßig späte Erscheinung; er war aus dem Gegensatze zum Konzil von Ephesos 431 bei den Aramäern zwischen Euphrat und Tigris hervorgegangen. Vorher schon, 410, war in Mesopotamien eine Episkopalverfassung mit dem Katholikos von Seleukeia an der Spitze entstanden, die über Medien und Parthien hinaus bis in jene Gebiete wirkte, aus der die Priester nach China gingen.

In die südlichen Gebiete Irans drang das Christentum durch künstliche Verpflanzung von Antiochia her ein. Die Chronik von Söört aus dem 11. Jahrhundert meldet — und griechisch-römische Quellen stimmen im wesentlichen mit ihr überein — Schapur habe nach der 256 und 260 erfolgten Eroberung von Nisibis und Antiochia die Gefangenen in Babylonien, Susiana und der Persis angesiedelt und ihnen Ländereien und Wohnungen gegeben. Aus diesem Grunde seien die Christen zahlreich geworden im Perserreiche und es seien Klöster und Kirchen erbaut worden. Wir werden die Spuren dieser besonderen, aus dem Süden des Perserreiches zurückflutenden antiochenischen Bewegung in späteren Abschnitten zu beobachten haben.

Vom Oberlaufe des Euphrat und Tigris zweigt auch jener Strom ab, der im 5. Jahrhunderte versuchte, der nationalen Kirche von

Armenien Herr zu werden. Dort war um 300 von dem parthischen Herrschergeschlechte der Arsakiden eine Staatskirche aufgerichtet worden, die baukünstlerisch vollkommen abhängig vom iranischen Osten war und von dem bis dahin in Armenien herrschenden Mazdaismus die Bildlosigkeit übernommen hatte. Als die Armenier sich eine eigene Schrift erfanden und eine kirchliche Literatur durch Übersetzung syrischer und griechischer Schriften geschaffen werden sollte, da begann jener enge Anschluß der armenischen Theologen an Nisibis und Byzanz, der im Gebiete des Kirchenbaues merkbar ist durch das Bestreben der Bischöfe, den nationalen, auf der Kuppel begründeten strahlenförmigen Kirchenbau durch den längsgerichteten Tonnenbau zu verdrängen und an Stelle der bildlosen Kirchenausstattung nordmesopotamisch-griechische Bilder zu setzen. Erst die Lossagung vom Chalzedonismus brachte dann einen nicht nur im Volke wurzelnden, sondern zugleich (wenn auch schwankend) von der armenischen Kirche vertretenen Gegensatz hervor. Tatsache ist, daß trotz des Aussterbens der parthischen Arsakiden, die 428 vom Throne verdrängt wurden, die Baukünstler der Nacharars die nationale Bauweise auch mit der Längsrichtung zu durchsetzen wußten. Davon später. So läßt sich zum mindesten in Armenien deutlich beobachten, wie die volkstümliche Bauweise des 4. Jahrhunderts die kirchliche Strömung des 5. nach mindestens einem Jahrhunderte des Kampfes meistert. Ähnlich ist in Ostsyrien zu beobachten, daß auch dort die national-arabische Bauweise durch den Hellenismus im 5. Jahrhundert zwar zurückgedrängt wurde, dann aber wieder kräftiger hervortrat. Freilich hörte dort die Bautätigkeit der Christen schon am Beginne des 7. Jahrhunderts mit dem Erlahmen der byzantinischen Macht auf und verfiel schließlich dem Islam. Kleinasien aber blieb noch ein halbes Jahrtausend christlich und Armenien sah sogar im 9. bis 11. Jahrhundert eine große Kunstblüte. Es blieb dann auch dauernd christlich trotz der islamischen Oberherrschaft. Von diesen Ländern aus ging der Kuppelbau auf Konstantinopel und die griechische Kirche, den Balkan und Rußland, der tonnengewölbte Längsbau aber auf die lateinische Kirche des Westens über. Brunelleschi knüpfte wieder an die alte Überlieferung des Kuppelbaues an, der dann durch Leonardo, Bramante und Vignola auch in Europa die Vorherrschaft gewann.

## II. GEMEINDE, KIRCHE UND HOF.

Es würde zum Wesen einer religiösen Kunstströmung gehören, daß der schaffende Künstler Bekenntnisse seiner Seele liefert, die seine persönliche Weltanschauung beleuchten. Das ist der Fall gewesen bei einem Leonardo, Michelangelo, Giorgione, einem Dürer und Rembrandt, aber auch bei diesen nur in Zeiten, in denen sie ganz unabhängig für sich schufen. Im allgemeinen schiebt sich zwischen die Religion und den Künstler der Besteller, der Einzelne oder eine Gemeinschaft, vor allem natürlich die Kirche, entweder ganz allgemein als vorschreibende, beziehungsweise begutachtende Behörde oder im Wege der Bestellung selbst. Dadurch entsteht eine sachliche Gebundenheit, die auch schon für die Zeit von Ursprung und Werden der christlichen Kunst wohl im Auge zu behalten ist. Gibt es in dieser Zeit überhaupt eine religiöse Kunst im Sinne persönlicher Freiheit, oder war alles, was geschaffen wurde, von vornherein sachlich gebunden?

Es scheint an sich nicht gut denkbar, daß die bildende Kunst des Christentums schon von allem Anfang an unter allgemein kirchlicher Bevormundung stand. Zuerst hat sich ja überhaupt erst eine Kirche bilden und zu jener Macht über die Massen durchsetzen müssen, der auch der schaffende Künstler untertan wurde. Es ist die rein religiös in den einzelnen Gemeinden nach Ländergruppen geteilt blühende Kunst der ersten Jahrhunderte, die beim Entstehen der christlichen Kunst den Ausschlag gab. Ich finde diesen Gesichtspunkt in der christlich-archäologischen Literatur zu wenig berücksichtigt. Er muß aber schon deshalb zum Gegenstande wissenschaftlicher Untersuchung gemacht werden, weil es möglich, ja wahrscheinlich ist, daß sich die bildende Kunst zunächst völkisch und örtlich gesondert nach Zwecken der religiös drängenden Sehnsucht entfaltete und die inzwischen erstarkende Kirche nachträglich vielleicht seltener Neues schuf, als vielmehr aus dem bereits vorliegenden Kunstvermögen das beibehielt und beglaubigte, was sich mit ihren Zielen in Einklang bringen ließ, anderes dagegen ausstieß.

Diese erstgenannte Art des Werdens setzt freilich einen hohen Stand geistigen Lebens voraus, Menschen, die sehnsüchtig ausblicken

nach einer Lösung des Lebensrätsels, und Künstler, die sich über den Alltag hinausgehende Ziele stecken. Aber sind nicht Stifterreligionen an sich Zeugnisse solcher Höhe? Religionen, die aus dunklen Anfängen werden, wie selbst noch die hellenische, erreichen erst allmählich in der bildenden Kunst Ausdruck; Stifterreligionen dagegen können leicht die Höhe ihrer Kunstentwicklung gleich am Anfang aufweisen. Die christliche Kunst scheint zu letzteren zu gehören. Ihre Grundlagen sind schon um 400 fertig vorhanden.

Dabei wird sorgfältig zwischen Ost und West zu scheiden sein. Im Westen dürfte tatsächlich die straffe Ordnung des römischen Reiches jede völkische Regung unterdrückt haben. Im Osten dagegen hört mit den Küstengebieten des Mittelmeeres die Ordnung auf. Ganz abgesehen von den völkischen Sondergruppen der Kappadokier, Armenier, Aramäer, Juden und Ägypter, steht hinter ihnen allen die zweite Großmacht jener Zeit, das parthisch-sasanidische Persien, mit einer Religion, dem Mazdaismus, der duldsamer war als der staatliche Hellenismus der Römer und eine offenere Ausbreitung des Christentums gestattete als der Westen. Wie diese Verhältnisse auf die zwischen Ost und West eingekeilten Völker zurückwirkten, sehen wir deutlich in Armenien, wo das Christentum vom Osten aus den sasanidischen Mazdaismus niederringt und zur Staatsreligion wird, bevor noch Rom an diese Wandlung denkt.

So zeigt sich die christliche Kunst im Osten schon in der Zeit des Hellenismus durchsetzt von Zügen, die nur aus dem ursprünglichen Werden in völkischer Abgeschlossenheit heraus geboren sein können. Dahin gehören im Bauen an sich der Gewölbebau mit seinen Hauptgruppen, von denen im dritten Abschnitte zu reden sein wird, in der Ausstattung aber einmal der Gegensatz der bildlosen und darstellenden Strömung und in letzterer wieder der sinnbildlichen gegenüber die wirkliche Auffassung, wovon in Abschnitt V bis VII gehandelt werden soll. Alle diese Gruppen bestehen in den ersten drei Jahrhunderten und dann noch im 4. Jahrhundert im Osten getrennt nebeneinander. Im 5. Jahrhundert versucht es die im griechischen und aramäischen Gebiete entstandene kirchliche Ordnung, diese völkischen Strömungen zu unterjochen, im 6. Jahrhundert geht die mit der Kirche verbündete weltliche Macht den gleichen Weg, nur mit ungleich größeren und in der Hand des Hofes von Konstantinopel vereinigten Mitteln. Dann erst beginnt im Osten unter gleichzeitigem Einsetzen der islamischen Bewegung der Verfall. Mit den Bilderstürmen rütteln die Kräfte, die, dem Hellenismus abgewandt, ihre Kunst entfaltet hatten, an den Grundfesten, die von Kirche und Hof aufgerichtet worden waren, bis dann eine neue Teilung der künstlerischen Welt eintritt, die im Westen und im Islam zu großen eigenen Entwicklungen führt, während Byzanz in der Mitte in jeder Richtung an dem alten Erbe zehrt. Es sei ausdrücklich bemerkt, daß aus dieser nachstehend zu

begründenden entwicklungsgeschichtlichen Auffassung ganz allein vieljährige Erfahrung im Gebiete der Denkmäler bildender Kunst spricht. Man wird sich daher nicht wundern dürfen, die Dinge in etwas anderem Lichte erscheinen zu sehen, als sie bisher unter Betonung der schriftlichen Überlieferung vorgeführt wurden.

1. Die christliche Volkskunst bis um 400. Wie es nie ein einziges, für alle Bekenner gleiches Christentum gab, so hat es von allem Anfang an niemals einen einzigen Stamm, geschweige denn eine einzige Wurzel der christlichen Kunst gegeben. Vielmehr hat gerade in der Zeit, als noch keine nach Einheit strebende Kirche oder ein christlicher Staat bestand, das von Volk zu Volk wechselnde geistige Gefüge entschieden. Man stellt sich freilich gerne vor, daß die christliche Kunst einheitlich auf dem Boden des römischen Reiches oder des griechischen Hellenismus entstand. Wir sahen, der Rahmen muß weiter gesteckt werden. Sobald der Gesichtskreis einmal geographisch geweitet ist, tritt als wichtigste schöpferische Kraft zunächst der bodenwüchsige Mensch in den Vordergrund. Hinter den politischen und den Grenzen geistigen Lebens stehen entscheidend obenan Rasse, Volk und Wirtschaft. Die Kunstgeschichte hat sich ganz entwöhnt, mit diesen Wesenheiten zu rechnen, ja sie sieht es, befangen in dem engen europäischen und klassisch-philologischen Gesichtskreise, womöglich für unwissenschaftlich an, diese wichtigen Dinge überhaupt in die Forschung herein zu ziehen. Ich denke, gerade über den Ursprung der christlichen Kunst kann und darf die Entscheidung ohne ihre grundlegende Berücksichtigung nicht fallen.

Christus tritt unter den Juden, das heißt in einem Religionskreis auf, der entstand, als das Volk noch wanderte. Nicht daß die Juden Semiten waren, ist für die Kunstforschung von Bedeutung, sondern daß sie keine eigene Kunst hervorgebracht hatten. Der Fall liegt ähnlich wie beim Islam. Muhammed tritt unter den Beduinen, das heißt Wanderhirten auf, die ebensowenig wie die Juden über bildende Kunst verfügten, wenigstens in beiden Fällen nicht von der Art, die wir uns gewöhnt haben für diese Lebenswesenheit als entscheidend anzusehen: der darstellenden.

Semitische Kunst im Gattungssinne gedieh an den Flußläufen und bei den daran siedelnden Ackerbauern. Diese brachten Kircheneinrichtungen, Staaten und ihnen entsprechende Kunstrichtungen von jener Bodenständigkeit und Wurzelfestigkeit hervor, die schon dadurch allein eine stetig fortschreitende Entwicklung zur Folge hatten. Das fehlt bei den Wanderhirten. Davon war in meinem „Altai-Iran" die Rede und wird im fünften Vortrage noch zu sprechen sein.

Als ich im Jahre 1901 die Frage „Orient oder Rom" stellte und ihr später die andere „Orient oder Byzanz" folgen ließ, dachte ich tatsächlich in erster Linie an diese semitischen, beziehungsweise hamitischen den Lauf der altorientalischen Geschichte bestimmenden Völker

in Mesopotamien und am Nil, deren Volkstum in christlicher Zeit erstarkte und im Wege der Weltstädte am Mittelmeere Einfluß gewann. In mehr als zehnjähriger Arbeit an Mschatta, Amida, Altai-Iran und Armenien gewann ich ein sehr wesentlich anderes Bild. Die Semiten spielen freilich beim Entstehen der christlichen Kunst noch immer eine ausschlaggebende Rolle; ihr wichtigster Bestandteil aber sind in dieser Zeit die Aramäer, die im nördlichen Teile von Syrien und Mesopotamien sitzen. Die Nabatäer leiten über auf Ägypten und die Kopten. Bisher dachten wir im wesentlichen an diese, das Hinterland der hellenistischen Küste besetzt haltenden Semiten, wenn wir vom christlichen Oriente sprachen. Es wird Zeit, in der einst richtunggebenden Fragestellung „Orient oder Rom“ eine Klärung insoferne eintreten zu lassen, als der Begriff „Orient“, dem Wandel der Erkenntnis entsprechend, eine Zerlegung erfährt. Ich habe dabei jetzt nicht so sehr eine örtliche als die Trennung von Rassen im Auge. Hinter den Semiten saß eine Welt von Ariern. Das östliche Iran bildet dem semitischen Orient gegenüber eine in christlicher Zeit ganz anders zu wertende Völkermasse. Man versteht die iranischen Arier vielleicht in ihrer Eigenart am besten, wenn man sie mit den Indern vergleicht. Die arischen Zuwanderer Indiens übernahmen die Darstellung (wie die Hellenen am Mittelmeere von den Semiten, so in Indien) von der eingeborenen Bevölkerung. Die Ostiranier aber kannten die Darstellung nicht. Wenn auch der achamanidische und später der sasanidische Hof semitische Art angenommen haben, die Völker selbst blieben bei ihrem flächenfüllenden Schmuck, so reich auch ihre Vorstellung mit Bildern angefüllt sein mochte. Das Festhalten an der arisch-nordischen Gesinnung spielte nun auch noch beim Enstehen der christlichen Kunst eine Rolle. Hatte der Iranismus schon auf die Semiten und den Hellenismus gewirkt, so kann die christliche Kunst in ihren Anfängen und ihrer Entwicklung ohne ihn überhaupt nicht verstanden werden. Wie der Islam von einem bildlosen Volke des Südens ausgeht und seine entscheidende Stütze sehr bald in Iran und bei den Wanderhirten des iranischen Nordostens findet, so geht das Christentum von den bildlosen Juden aus und gewinnt in der Kunst bald seine kräftigste Stütze an arischen Völkern des Ostens, Iraniern und Armeniern. Das einigende Band bildet im Islam von vornherein die arabische Sprache. Im Christentum um das Mittelmeer herum wird zwar die griechische und lateinische Sprache das einigende Band, im Osten aber bleiben nationale Gruppen bestehen, die mit dem Mittelmeerkreise nichts zu tun haben, es sei denn, daß sie im Austausche die Schriften der griechischen Christen in die Landessprachen, das Aramäische, Armenische, Pehlevi u. s. f. übersetzen. In ähnlicher Weise werden auch Formen der bildenden Kunst ausgetauscht. Davon wird das vorliegende Buch zusammenfassend zu handeln haben, mein Werk „Die Baukunst der Armenier und Europa“ führte

mit einem dieser Sonderkreise in diese Art Forschung ein. Ich bleibe zunächst noch bei der Rassenfrage im allgemeinen.

In der Zeit, in der die christliche Kunst entsteht, hatten die Juden ebensowenig wie die Semiten überhaupt noch Selbständigkeit. Vielmehr waren sie völlig unterworfen von den Ariern, den Iraniern in Mesopotamien und den Römern in Syrien und Ägypten. Diese Tatsache macht mittelbar darauf aufmerksam, daß wir auch noch in dieser Zeit streng auseinanderzuhalten haben: Ostarier und Westarier. Ihre Trennung durch die Semiten hatte zur Folge, daß eine gemeinsame Grenze nur da zustande kommen konnte, wo der semitische Keil zu wirken aufhörte, am Oberlaufe des Euphrat und Tigris, d. h. in Armenien und bis zu einem gewissen Grade in dem nordmesopotamischen Städtedreieck Edessa-Nisibis-Amida. Ist es Zufall, daß an diesen Berührungspunkten, in der Osrhoëne und in Armenien, die ersten christlichen Staaten entstanden? In der bildenden Kunst hatte das jedenfalls entscheidende Folgen.

Als Rom im Jahre 313 das Christentum zur Staatsreligion erhob und Konstantin dann seine neue Hauptstadt am Bosporus gründete, kam er für die bildende Kunst zu spät, ähnlich wie seinerzeit Rom zu spät gekommen war, um geistig und künstlerisch noch mit Hellas in Wettstreit treten zu können. Die christliche Kunst war bereits im Werden oder fertig und alle „Christliche Antike", das heißt Kunst der Westarier, vermochte nicht mehr, den Sieg des Ostens in der christlichen Kirchenkunst aufzuhalten. Dafür war entscheidend einmal der semitische Brennpunkt bei den Aramäern von Nordmesopotamien, zweitens der am weitesten vorgeschobene Stamm ostarischen Geistes, die Armenier.

Im allgemeinen stellt sich also die Einteilung der Denkmäler beim Suchen nach dem Ursprunge der christlichen Kunst so dar, daß wir drei Gruppen zu trennen haben. Zunächst den Mittelmeerkreis, in dem eine griechische und eine lateinische Gruppe zu scheiden sind. Ägypten schließt sich diesen Gruppen nur mit Alexandria und seiner unmittelbaren Einflußsphäre, Syrien nur mit den Küstenstrichen und Antiochia als geistigem Mittelpunkt an. Kleinasien ebenfalls nur mit den Küstengebieten und dem westlichen Teile. Dann die aramäische Mitte mit Edessa-Nisibis als ausschlaggebendem geistigen Brennpunkte. Sie umfaßt Mesopotamien ebenso wie das zentrale Kleinasien und greift über Syrien auf das eigentliche Ägypten über. Endlich Iran. Wir können es literarisch bis nach Ostasien hin, in erhaltenen Kirchenbauten aber vorläufig nur von seinem westlichsten Ausläufer, Armenien, aus fassen.

Die Fäden laufen in der bildenden Kunst freilich in den Weltstädten an der Küste des Mittelmeeres, dann in Konstantins Zeit bei der Neubegründung von Jerusalem und Konstantinopel an diesen beiden Orten zusammen. Daneben gehört die Auseinandersetzung der Westarier in Kleinasien mit den Ostariern in Armenien und den Semiten in Nord-

mesopotamien zum Beachtenswertesten in der Entstehung der christlichen Kunst. Man mag immerhin am Mittelmeere von christlicher Antike sprechen und sie in Alexandria, Rom und Kleinasien gipfeln lassen. Daneben darf nicht übersehen werden, daß es ein christliches Iran und drittens christliche Semiten gab, die ganz anders in die Kunst eingriffen, als die Juden es seinerzeit konnten. Das ungefähr sind die in den Rassen und Völkern wurzelnden Grundlagen der christlichen Kunst in den ersten drei Jahrhunderten und noch im vierten, als das große römische Reich begann, mit dem Christentum Politik im großen Stile zu treiben.

Zum Wesen des in nationale Gruppen getrennten Suchens nach einer befriedigenden Kunstform der einzelnen, in Gemeinden zusammengeschlossenen Bekenner eines Glaubens gehört, daß die vom Zweck, im gegebenen Falle von einem entsprechenden Versammlungsraum ausgehenden Künstler nach den örtlich gegebenen Voraussetzungen vorgehen und in diesem Rahmen einem unbewußten Drange folgen. Sie leitet noch kein Machtwille. Die Folge davon würde eine ihren Schöpfungen anhängende Bodenständigkeit sein, deren Keime allmählich stärker nachwirkten als alle übergeordnete staatliche, sprachliche oder geistige Gemeinschaft, wie sie etwa durch den Hellenismus oder das römische Reich überliefert war. Auch als sich neue christliche Machtmittelpunkte bildeten, etwa das byzantinische Reich, bedurfte es einer angemessenen Zeit, bevor sich ihr Machtstreben in den nationalen Gebieten des Ostens merkbar durchzusetzen vermochte. Ich glaube daher, daß noch das ganze 4. Jahrhundert der nationalen Bewegung — wenigstens in der bildenden Kunst — zuzurechnen ist. Es gibt dafür, wie wir sehen werden, zwei feine Gradmesser; einmal die Zeit des Durchdringens der Längsrichtung im Kirchenbau solcher Gebiete, die sie ursprünglich nicht kannten. In Armenien und Mesopotamien fängt sie, scheint es, erst im 5. Jahrhundert an, auf die nationalen Bauweisen einzuwirken, in Ostsyrien, soweit die Dreischiffigkeit in Betracht kommt, etwas früher. Einschiffige Längsbauten mögen überall in irgendeiner Eindeckung bekannt gewesen sein. Das zweite Anzeichen des kirchlichen Einflusses, sei es von Edessa-Nisibis oder Byzanz her, ist das Eindringen der Darstellung in Gebiete, die ursprünglich bildlos waren, und zwar nicht der heiteren sinnbildlichen Art der Griechen, sondern der belehrenden und richtenden der Semiten. Davon in den späteren Abschnitten dieses Buches. Es wird sich feststellen lassen, daß diese Bewegung nicht vor dem 5. Jahrhundert einsetzte. Hatten bis 400 etwa die einzelnen, zu nationalen Gruppen geeinigten Gemeinden die Führung in der Entwicklung einer christlichen Kunst, so trat im 5. Jahrhunderte das Bestreben in den Vordergrund, diese nationalen Gemeinschaften unter die Führung einer Kirche zu bringen. Auch in diese Bewegung gewann ich Einblick zuerst von Armenien aus. Eine dritte Bewegung, die Umbildung der

antiken Darstellung in raumlose Flächenkunst, geht eher auf rein künstlerische als kirchliche Ursachen zurück.

Im allgemeinen kann gelten, daß die eigentliche Werdezeit der christlichen Kunst um 400 abgeschlossen war. Die ungekünstelte Natürlichkeit weicht einem Kunstwollen, das weniger schöpferisch wirkt, als vielmehr zu Auseinandersetzungen mit den Formen führt, die in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung aus älteren Keimen vorwiegend volkstümlicher Art zu neuer Saat aufgegangen waren. Ähnliche Beobachtungen lassen sich in anderen Religions- und Kulturkreisen machen. Der Buddhismus in Indien hat seine Kunst etwa gleichzeitig mit dem Christentum im Kern vollendet und tritt den Weg ihrer Ausbreitung nicht viel früher an als dieses. China erreicht um 800, der Islam um 1000 den Abschluß seiner Werdezeit, von der dann die ganze spätere Entwicklung zehrt.

2. Die kirchliche Kunst des 5. Jahrhunderts. Die christliche Kunst scheint mir also ursprünglich das Ergebnis der Durchsetzung nationaler Gruppen mit einer religiösen Strömung, und zwar ohne übergeordnete Kirche: In dieser Auffassung liegt der Grundunterschied der Stellung des Verfassers zur bisherigen Anschauung. Freilich hatte man die Malereien der Katakomben und die Bildnereien der Steinsärge im wesentlichen als vor der Zeit der Kirche liegend gewertet, nicht aber den Kirchenbau und seine Ausstattung. Doch weiß jeder Forscher allmählich, daß es Gemeinden und Bauten, die ihren Zwecken dienten, vor 313, dem Jahre des Befreiungserlasses, gab, niemand aber rechnet mit der Folge, die sich daraus ergibt: die ersten drei Jahrhunderte hätten bereits ungebunden so viel an Formen geschaffen, daß die Kirchen, die sich am Ende dieser Zeit in den Gemeinden herausbildeten, feste Gewohnheiten vorfanden, an die sie unbedenklich anknüpften und die dann sehr bald wegen der Person des Stifters der Kirchen: einzelner Apostel, Missionäre oder Fürsten, wie Abgar, Trdat oder Konstantin, zu bleibenden Vorbildern wurden. Gegen sie vermochte selbst die Kirche nur schwer aufzukommen, wenn nachträgliche Erfahrungen im Verkehre mit den Massen und die Entstehung von Liturgien unbedingt Änderungen erforderten. Ich habe dieses Ringen der im 4. Jahrhundert übernommenen Überlieferungen mit den Anforderungen der im 5. Jahrhundert zu fest bewährten Formen drängenden Kirche in Armenien kennen gelernt und vermute, daß es in Mesopotamien nicht anders gewesen sein wird. Es ist religiös der gleiche Kampf, der sich künstlerisch noch bei der Entstehung der Peterskirche abspielt, als die bahnbrechenden Meister an ein strahlenförmig angeordnetes Denkmal dachten, die Kirche aber die Längsrichtung forderte. Die von der Kirche zurückgedrängten ursprünglichen Strömungen haben dann trotzdem in der Entwicklung ausschlaggebende Bedeutung gewonnen.

Zum Wesen einer übergeordneten Kirche gehört, daß sie Bau- und Bildgestalten, die da, wo sie ihren Sitz aufschlägt, sich bewährt haben und zur Gewohnheit geworden sind, über ihre örtliche, zeitliche und gesellschaftlich gewordene, natürliche Umgrenzung hinaus für alle Welt zum Gesetz zu machen sucht. Sie löst damit einerseits stetige Entwicklung, andererseits aber selbstverständlich Kämpfe aus. Ich führe ein bezeichnendes Beispiel aus Armenien an. Dort hatte die Nation im 4. Jahrhundert in voller Unabhängigkeit den strahlenförmigen Kuppelraum zur Kirche gemacht; als dann die Vertreter der armenischen Kirche Anschluß an die inzwischen mächtig erstarkte griechische und syrische Kirchengemeinschaft suchten und nur zu lebhaftes Entgegenkommen fanden, da wurde ihr von dort aus eine ganz andere Bauform als die allein zulässige hingestellt und im 5. Jahrhundert aufgenötigt: der Längsraum ohne Kuppel. Es begreift sich, wie gesagt, daß daraufhin Reibungen entstanden, und nur aus solchen heraus ist ein Gesetz der Rechtsbücher der armenischen Kirche wie Kanon 182 (Kanon der Apostelnachfolger 22) zu verstehen, der lautet: „Den Grundriß der Kirche wage nur der Bischof zu zeichnen mit echtem Glauben oder der Chorepiskopos oder der Peredut mit Erlaubnis des Bischofs. Wenn man es ohne den Bischof oder den Chorepiskopos wagt, so haben wir befohlen, jene Grundrisse zu zerstören. Wenn man es aber zuläßt, wurde erneute Begutachtung befohlen. So wird die Ordnung der Kirche tadellos."

Die armenischen Kanones sind ohne fortlaufenden inneren Zusammenhang aneinandergereiht, es läßt sich für den einzelnen kaum sagen, wann und wo er entstanden sei. Jedenfalls vor 719, dem fünften Konzil zu Dwin. Da der angeführte Kanon aber ein Apostelkanon ist, müßte er auf die ersten Jahrhunderte des Christentums zurückgeführt werden; er entstand aber kaum vor dem 5. Jahrhundert. Ein anderes ist die Frage, ob der Kanon auch wirklich von Anfang an in der armenischen Baukunst beachtet wurde. Zwar zeigt schon Agathangelos den hl. Gregor mit dem Maßstab oder dem Bleilot der Bauführer in der Hand die Grundmauern der Martyrien von Wagharschapat legend. Vielleicht läßt sich auf diesem Wege auch der Beiname Nerses III. („Schinogh", der Bauende) am einfachsten erklären, ganz abgesehen von der reichen Bautätigkeit, die er entfaltete. Das sind immerhin beachtenswerte Spuren, die einen starken Anteil des Bauherrn, in unserem Falle der Kirche und ihrer Häupter, verraten. Die armenische Kirche aber hat die längsgerichtete Gemeindekirche, die die Bischöfe im 5./6. Jahrhundert einführten, nicht in der im Westen üblichen Art, das heißt holzgedeckt, und auch nicht in der im Süden bodenständigen Art mit dem Tonnengewölbe, sondern auf die Dauer nur mit der Änderung so übernommen, daß über der Mitte dieser Tonnen eine Kuppel aufgerichtet wurde. Die Bestrebungen der Kirche des Mittelmeeres nach Allein-

geltung kündigen sich eben seit dem 5. Jahrhundert in der Forderung der Längsrichtung an, die Kämpfe aber führen zu vermittelnden Lösungen, die in Mesopotamien andere als in Armenien sind und in Syrien andere als in Kleinasien.

Mit dem Eingreifen der Kirche als Behörde in die bis dahin den einzelnen Gemeinden und dem Künstler überlassenen Lösungen tritt das in Wirksamkeit, was man das „Kunstwollen" genannt hat, ein, wie ich glaube, auf Festlegung einer bereits gefundenen Lösung gerichteter Zwang, der das schöpferische Suchen unterbindet und „Stile" zeitigt. Der armenische Kanon beleuchtet das klar. In Rom ist die Forschung auf solche, für das Werden der christlichen Kunst entscheidende Tatsachen nicht gekommen, weil dort kein Zwiespalt einer von auswärts drängenden Kirche und der einheimischen Bauform entstehen konnte. Ebensowenig in Byzanz und den anderen kirchlichen Mittelpunkten in Kleinasien, Antiochia, Alexandria und Karthago, weil diese Kirchen untereinander im regsten Verkehre standen und ihren einförmigen Zweckbau mit Formen (soweit diese in breiter Schicht auftreten) ausstatteten, die tatsächlich auf einem gemeinsamen Boden, dem der hellenistischen Kunst, entwickelt sind. Trotzdem ist noch gar nicht ausgemacht, daß die holzgedeckte Basilika, wie sie in Rom in zahlreichen altchristlichen Beispielen erhalten ist, auch wirklich in allen diesen Kirchengemeinschaften gültig wurde. Schon die an Ainalov anknüpfende Richtung, Alexandria in der bildenden Kunst schöpferisch die Vorhand zu geben, hat auch im Gebiete der Baukunst auf eigenartige, mehr oder weniger mit dem Gewölbebau in Zusammenhang stehende Formen geschlossen. Es ist denn auch gar nicht ausgemacht daß der in Rom zu beobachtende, abgrundtiefe Verfall des kaiserlichen Gewölbebaues bei Anbruch der christlichen Zeit von den Weltstädten des Ostens durchaus mitgemacht wurde. Das Oktogon Konstantins in Antiochia und des Kaisers Schöpfungen in Jerusalem und Konstantinopel weisen zum mindesten auf sehr beachtenswerte Ausnahmen hin, die zum Teil auch wieder, einmal durch die Fortführung der hellenistischen Überlieferung des Gewölbebaues, zum Teil aber durch ein Einsetzen der in Armenien entstandenen Kuppelkirche über dem Quadrat erklärbar sind. Bischof Ursus von Ravenna scheint um 400 seine Basilika gewölbt zu haben, ähnlich dürfte Ambrosius in Mailand vorgegangen sein.

Zum Willen einer geordneten Kirche gehört, daß sie den drängenden Künstler in die Schranken weist; ihr Ziel ist Einförmigkeit, nicht Freiheit. Aber der Kirchen gibt es eben selbst im Mittelmeergebiete und im 5. Jahrhundert noch mehrere, ihre Kämpfe untereinander um die geistige Vormacht beleuchten zur Genüge die Lage. Alexandria und Antiochia waren überdies nicht groß geworden durch den Westen und Rom, sondern weil sie den asiatischen Handel in sich aufnahmen und damit auch Kunstformen, die sie weitergaben, vor allem an Rom und Byzanz, die auf

diese Art manches erst von ihnen, also aus zweiter Hand, erhielten. Ich gehe die einzelnen Kirchen des Mittelmeerkreises auf ihre Bauformen hin einzeln kurz durch, soweit sie von vornherein den Längsbau vertreten.

Karthago mit seiner Vielschiffigkeit, beziehungsweise dem dreischiffigen Raum auf Doppelsäulen, zeigt ein unausgesprochenes Ansetzen, das kaum auf bodenständige Kraft weist. Wie weit Alexandria der gebende Teil war, läßt sich bei der völligen Vernichtung seines Bestandes und der Spärlichkeit schriftlicher Quellen kaum bestimmen. Wollte man nach dem Befunde der über der Erde erhaltenen und durch Ausgrabungen festgestellten Kirchenbauten Ägyptens urteilen, so wäre wahrscheinlich, daß ein beachtenswerter Gegensatz zwischen den in den Städten aufgeführten Kirchen und denen in den Klöstern besteht. Letztere gehen zusammen mit den nationalen Bestrebungen und stehen in engster Fühlung mit Nordmesopotamien, Armenien und Iran. In den Städten dagegen baute man Kirchen in oder neben die alten Tempel, wie in Theben und Denderah, in denen die holzgedeckte Basilika Richtschnur blieb. Das nationale Heiligtum am Menasgrabe in Unterägypten gehört so stark dieser hellenistischen Gruppe an, daß der Islam es im großen Stile zur Beschaffung von Säulen für seine Moscheen heranziehen konnte. Im allgemeinen darf gelten, daß die volkstümliche Bauweise in Ägypten, die sich dann gegen die Städte auch in den Klöstern durchsetzte und dem Syrisch-Mesopotamischen und Armenischen näherstand als dem Griechischen, mit dem Christentume vollständig die Oberhand gewann. Das zeigt sich in den Bauformen Oberägyptens ebenso wie in der Art der Ausstattung der Kirchen, die mit in Stein nachgebildeter Verkleidung wuchern, nicht einfach die üblichen Zieraten der wachsenden griechischen Bauart benutzen.

Syrien ist geteilt; die Küstengebiete und Jerusalem ziehen künstlerische Kräfte heran, wo immer sich diese den Wünschen der Machthaber entsprechend finden. Eine breite völkische Schicht ist nur in Ostsyrien nachweisbar, dort allerdings aus dem 4.—6. Jahrhundert in einer Dichtigkeit, die klar und deutlich bezeugt, wie sehr wir berechtigt sind, auch in Gebieten, in denen keine Bauten aus dieser Zeit erhalten oder durch Inschriften festgelegt sind, aber nach dem allgemein-geschichtlichen Ausweise eine Blüte zu erwarten ist, eine solche anzunehmen. Urteile ich nach Armenien, so sind gerade diese drei Jahrhunderte als die ausschlaggebenden zu betrachten, und zwar das vierte noch ausklingend in der rein bodenständigen Entwicklung, das fünfte und sechste als die Zeit der Bemühungen, die Kirchenform des Mittelmeerkreises (mit dem Holzdache) allgemein durchzusetzen. Uns beschäftigt im vorliegenden Abschnitte nur die einheimische in Syrien, wie es scheint, aus arabischen Quellen gespeiste Baukunst, die ihren dauernden, festen Halt im Steinlande des Hauran fand. Dort werden Breitjoche von weit-

gespannten Rundbogen auf vor die Wand tretende Pfeiler hintereinander geordnet. Die Bogen erscheinen zur Wagrechten aufgemauert und dann durch Steinbalken abgedeckt. Diese Bauweise beherrscht auch den Hausbau. Ich gehe auf sie nicht näher ein, weil sie seit dem 7. Jahrhunderte vollständig aus der Entwicklung der christlichen Kunst ausscheidet. Aber wahrscheinlich war sie es, die die vereinzelte Neigung zur Lagerung von Bogen auf Säulen, wie sie sich schon in Pompeji und Spalato beobachten läßt, stärkte und für alle Zukunft zur entscheidenden Form des christlichen Kirchenbaues machte.

Kleinasien ist wie Syrien geteilt; ein nationales Kernland im Innern trennt diese asiatischen, mit Iran und Mesopotamien zusammenhängenden Gebiete von der Küste, die ganz in den Händen der Griechen ist, ja einen der festesten Stützpunkte des Hellenentums auch noch in frühchristlicher Zeit bildet. In Kleinasien, wenn irgendwo, steht der griechische Geist rein neben einem anderen nationalen, der seinen Hauptstützpunkt an den, nach Armenien und Mesopotamien überleitenden Provinzen von Pontus, Kappadokien und Kilikien hat. In dem einen Gebiete Holzdecke und Darstellung, im andern Wölbung und Bildlosigkeit. Konstantinopel wird das vorgeschobene Wahrzeichen dieser kleinasiatischen Zweiteilung: bis zum 5. Jahrhundert geht es mit der hellenistischen Küste, dann verfällt es ganz dem Osten, bis die Bilderstürme auch den letzten Rest, der nach dem Ersatz des Holzdaches durch die Kuppel und Tonne geblieben war, zu vernichten drohen. Es bedurfte einer richtigen „Renaissance", eines Wiederaufrichtens der hellenistisch-semitischen Darstellung in dem neuen, herrschend gewordenen Kuppelbau, um Byzanz überhaupt künstlerisch von dem iranischen Armenien zu unterscheiden. Tatsache ist, daß der Geist von Edessa und Nisibis siegte und die Malerei von der Orthodoxie zu deren bedeutendstem, volkstümlichem Wirkungsmittel gemacht wurde, allerdings vorwiegend in gegenständlicher Hinsicht. Die Kunst hatte dabei nicht mehr viel mitzureden. So verschwand Kleinasien als führende Doppelschicht ganz aus der Kunstentwicklung, Armenier und Seldschuken bemächtigten sich des jonischen Bodens, selbst Sprache und Schrift starben zum Teil aus. Es gibt heute in Kleinasien Griechen genug, die türkisch sprechen; ebenso verfiel ganz Ägypten dem Arabischen.

Im vierten und den vorhergehenden Jahrhunderten aber war Kleinasien das national reichstgegliederte Land und in jeder Hinsicht in voller Blüte. Vor allem ist die Bildnerei dort im griechischen Gebiete noch auf der Höhe insofern, als man sich der Gestalten eines Praxiteles bediente, um den christlichen Vorstellungen bildlichen Ausdruck zu geben. Ähnlich in der Malerei. Man stattet den Psalter mit Bildern aus, die durchaus in jener hellenistischen Art gehalten sind, die wir von Pompeji aus kennen, das heißt voll sinnbildlichen Reizes. Und unmittelbar neben dieser griechischen Welt lebt die im Grunde ihres

Wesens gänzlich verschiedene der Semiten und Ostarier. Wenn Bischof Asterius von Amasia gegen den Brauch, die Kleider mit Bildern aus der Bibel zu überziehen, wettert, so erinnert der damit festgestellte Brauch mehr an semitische Art. Auch im Bauen entscheidet im Innern Kleinasiens die mesopotamische Tonne neben der iranisch-armenischen Kuppel eher als das griechische Holzdach.

Von diesen, die breite Schicht vertretenden Hinterländern in Ägypten, Syrien und Kleinasien sind also wohl zu unterscheiden die eigentlichen Küstenstriche mit den kirchlichen Hauptstädten. Es sind die alten Landeshauptstädte wie Alexandria, Antiochia und die Gegend von Ephesos oder die vorübergehenden Residenzen römischer Kaiser wie Ravenna und Mailand. Sie alle übernehmen — schaffen nicht selbst. Freilich führt ihr Volksreichtum die Bauformen zu Abmessungen, die in den Ursprungsgebieten unerhört wären; dadurch werden Wirkungen erzielt, die den eingewanderten Keim bisweilen kaum noch erkennen lassen. Wir hatten geglaubt, sie als die eigentlich gebenden Mittelpunkte, und zwar vor dem Jahre 313 besonders Alexandria, dann in erster Reihe Antiochia, betrachten zu müssen, während das für rein griechisch angesehene Kleinasien mit Konstantinopel zusammen schließlich an die Spitze träte. Das weitere Vordringen nach dem Osten hat in dieser Anschauung gründlich Wandel geschaffen. Die alten hellenistischen Großstädte waren Umschlagplätze für ihr Hinterland nicht etwa allein in dem Sinne, daß sie an dieses Güter abgaben, sondern — und das ist kunstgeschichtlich wichtiger — auch darin, daß sie von diesen in christlicher Zeit national wieder erstehenden Gebieten Baugestalten übernahmen und dem Besitzstande der Mittelmeerkunst einverleibten. Im Gebiete der Baukunst wurden auf diese Art die Wege geebnet für das Vordringen des Gewölbebaues und seiner flächenschmückenden Verblendung, von dorther wurde die darstellende Bildhauerei völlig ihrer führenden Rolle entkleidet und endlich sogar von einem neu erstehenden geistigen Mittelpunkte, von Edessa—Nisibis aus, die Umbildung der Malerei aus einer sinnbildlichen in eine geschichtlich belehrende durchgeführt. So lange das Christentum nicht Staatsglaube war, behielten die kirchlichen Hauptstädte ihren Vorrang.

Fassen wir zusammen. Bedeutet die christliche Kirchenkunst bis 400 etwa im Osten das Nebeneinander völkischer Gruppen, im Westen eine Angleichung an hellenistische Versammlungsräume, die im Festhalten des Holzdaches, der Längsrichtung und der Giebelschauseite immer noch mehr oder weniger von der Überlieferung des antiken Tempels bestimmt sind, so beginnt um 400 im Osten eine Bewegung, die nichts mehr mit Religion unmittelbar zu tun hat, sondern den vom Vorhandenen ausgehenden Köpfen der Kirchenlehrer ebenso entsprang wie später die weltliche Kunst von Konstantinopel dem Gutdünken von Höflingen. Das Volk soll erzogen und verblüfft werden, das ist es,

was die aramäisch-griechischen Gelehrten von Antiochia, Edessa und Nisibis ebenso ausklügeln wie später der Hof von Konstantinopel. Damit erst beginnt die ein volles Jahrtausend beherrschende geistliche und weltliche Eigenmacht (Autorität und Autokratie) sich im Sinne des altsemitischen Orients, das heißt in der Kirche wie im Staate im Namen Gottes auftretend, durchzusetzen.

3. Das eigenmächtige Vorgehen des Hofes. Die kirchlichen Bestrebungen des 5. Jahrhunderts liefen baukünstlerisch auf eine Einheitsform, die holzgedeckte Basilika, hinaus. Daneben hatte schon Konstantin der Große eigenmächtig Kirchen geschaffen, die an den Küsten des Mittelmeeres einzig in ihrer Art dastanden und eher am Schlusse des hellenistisch-römischen Gewölbebaues mit starken Einschlägen von der armenisch-mesopotamischen Baukunst her verstanden werden können, als aus dem Verlaufe des bescheidenen Zweckbauens der gleichzeitigen Gemeinden. Konstantin und seine Nachfolger retten noch etwas vom Geiste der großzügigen Weltkunst des Hellenismus und Roms in die beginnende christliche Bewegung hinüber. Die Schöpfungen des Hofes haben neben denen von Kirchen und Gemeinden, die die breite Schicht vertreten, öfter den Stempel des Einzigartigen. Sie riefen nach wie vor die künstlerischen Kräfte des ganzen erreichbaren Erdkreises zum Wettkampf auf und ließen so in auffallenden Einzelbeispielen jene Neuformen aufleuchten, die seit dem Eintritte der Nordvölker in die Entwicklung der christlichen Kunst zuerst durch die Goten in breiter Schicht nach dem Westen getragen wurden und dann die Wölbestile, wie wir sie gern als das Romanische und die Renaissance bezeichnen, in zum mindesten Westeuropa umfassender Ausbreitung zeitigten. Im Osten aber wuchs aus dieser von der Hofkunst und der mit ihr verbündeten Kirche von Byzanz übernommenen Art die unverwüstlich zäh am Kuppelbau festhaltende Schicht der „rechtgläubigen“ Kirchenbauform hervor. Um diese ganze, reiche Entwicklung zu verstehen, sollen die beiden nächsten Abschnitte darauf eingestellt sein. Hier muß vorerst nur die Bedeutung des Hofes, des byzantinischen im besonderen, betrachtet werden.

Indem die Kunstforschung beim Christentum erst mit einer Großkunst von dem Augenblick an rechnet, in dem Konstantin 313 vom hellenischen zum christlichen Staatskult übergeht, übersieht sie, von welcher Bedeutung es für die Entwicklung der christlichen Kunst wurde, daß Rom in dieser Politik schon am Anfange des 3. Jahrhunderts von Edessa und am Ende desselben Jahrhunderts von Armenien überholt worden war. Die älteren Stifterreligionen, der Buddhismus obenan, kamen freilich auch alle erst zu großzügigem Schaffen, als einer der Könige die neue Religion in den Dienst seiner Machtpolitik stellte und damit seinen Nachfolgern ein unschätzbares Erbteil hinterließ. Aber sie haben die Bauformen wohl ebensowenig neu geschaffen

wie das Christentum. Zum Wesen der Staatsreligionen gehört vielmehr, daß sie den Künstler in den Dienst ihres Machtstrebens, eines Kunstwollens stellen, ihm die Betätigung der eigenen Gesinnung geradezu erschweren, vielmehr von ihm die geschickte und dienstwillige Ausübung seines Handwerkes verlangen und wie die Kirchen die Äußerung persönlichen Drängens, den Untergrund aller eigentlichen schöpferischen Kunst, hintansetzen. Die Folge davon ist das Aussterben des bodenständigen Künstlers und der Mangel jeder schriftlichen Überlieferung über ihn, soweit er nicht unmittelbar in den Dienst des Hofes getreten war. Staatskirchen suchen die Kunst nach Möglichkeit auf ihr eigenmächtiges Ziel hin zu vereinheitlichen und legen damit die Voraussetzung einer aus dem Wettstreit hervorgehenden, nach Ort, Zeit und Gesellschaft wechselnden Entwicklung der Kunst lahm. Die Möglichkeit des Entstehens dreier Stile in Hellas war nur in den Stadtstaaten vor Alexander möglich, und ähnlich versteht man auch die große Entwicklung der Kunst des Abendlandes im sogenannten Mittelalter, wo fast jeder französische Gau eine andere Bauform ausbildete, nur aus der führenden Rolle einzelner Klöster und der hohen Kultur der Städte heraus.

Der Übergang vom einzelnen Gläubigen zu Gemeinden und immer größeren Gemeinschaften vollzieht sich verhältnismäßig erträglich. Die Kirche wird erst unduldsam, wenn sie den Staat hinter sich hat, beziehungsweise vom Machthaber zum Werkzeuge gemacht wird. Die Staatsreligion führt also zunächst zu einem Erstarken der Kirche und erst allmählich zur völligen Unterjochung des Glaubens durch die weltliche Macht, dem Zurechtschneiden Gottes nach den Bedürfnissen des Hofes. Diese Entwicklung läßt sich ganz deutlich in Konstantinopel verfolgen. Zunächst ist es die Kirche allein, die aus der Erklärung zur Staatsreligion Vorteil zieht und den Kampf mit den örtlichen Sonderheiten aufnimmt. Erst Justinian beugt Kirche und Kunst in seinen Dienst. Es fragt sich, ob er darin ganz unabhängig von der sasanidischen Staatskirche, dem höfischen Mazdaismus, vorgegangen ist. Wenn Alexander durch den Besuch des Ammoniums und in Persien den Grundstein zum Aufkommen der absoluten Monarchie im europäischen Denken legte, so waren es die christlichen Kaiser von Konstantinopel, die die Kirche in ihren Dienst zu stellen wußten und jene Gesinnung schufen, die in einzelnen Ländern heute noch die Kirche zur Führung staatlicher Geschäfte beruft und damit ihrem religiösen Zweck entfremdet.

Zum Willen einer dem Hof untergeordneten Staatskirche gehört, daß sie das ursprünglich auf Einförmigkeit gerichtete Kunstwollen der Kirche der Forderung des Herrschers nach wirkungsvoller Aufmachung seiner Macht und Entfaltung eines verblüffenden Prunkes unterordnet. Jetzt erst entstehen jene von kostbaren Bau- und Verkleidungsstoffen glänzenden Innenräume, die vom andächtigen Beschauer völlige Unter-

werfung fordern. Sie strömten als höfische Mode in alle abhängigen Gebiete ein und haben zugleich für die Hauptstadt am Marmarameer eine unschätzbare wirtschaftliche Bedeutung gewonnen. Der Handel, der von Konstantinopel aus allein mit den in den Steinbrüchen der Prokonnesos hergestellten Säulen im ganzen Gebiete des Mittel- und Schwarzen Meeres getrieben wurde, mußte die für die Bedürfnisse des Hofes gefundenen Schmuckformen in allen durch Häfen, Flüsse und von diesen über Land zugänglichen Gebieten heimisch machen und deren Reichtümer nach der Hauptstadt zurückführen. Man gedenke auch der Monopole, die zum Schutze der kaiserlichen Fabriken auf Purpur, Seide und dergleichen geschaffen wurden und wird verstehen, warum die prunkende Ausstattung überall in den Bann des Hofes geriet. Der Bedarf der Kirchen wurde zu einem der Haupthandelsobjekte. Basiliken, wie die zu Parenzo in Istrien zum Beispiel, oder Kirchen, aus denen die Moscheen zu Kairuan bei Karthago oder auf dem Tempelberge in Jerusalem gebaut sind, scheinen, die Mauerzüge ausgenommen, geradezu fertig aus Byzanz bezogen worden zu sein.

So wurde freilich eine Art Reichskunst, die byzantinische, geschaffen, die wirtschaftlich noch viel fruchtbringender wirkte als einst die Kunst des römischen Kaiserreiches; aber kunstschöpferisch war keine von beiden. Auch Baghdad verhandelte später Kunstware von der indischen Grenze bis zum Atlantischen Meere; die prächtigen Holzschnitzereien des Mimbars und die Fliesen des Mihrab der großen Moschee von Kairuan, von deren Säulen eben die Rede war, stammen zum Beispiel aus Baghdad; aber man geht fehl, anzunehmen, daß deshalb Rom, Byzanz oder Baghdad mehr als die Umschlagplätze dieser Kunstformen waren. Die durchbrochenen Schnitzereien des Mimbars und die Fliesen von Kairuan stammen ebenso nach Werk und Meister aus Iran wie die reichen Zierformen der prokonnesischen Kapitelle in den Kirchen von Ravenna und die in ägyptischem Kalkstein den Nil entlang. Die Höfe saugen wie ein Schwamm alles Erreichbare auf und pressen es in die Verkehrsadern ihrer Macht.

In dem höfischen Sammelorte Konstantinopel ragten zwei Kirchen als einzige Wahrzeichen kaiserlichen Wahnes auf, die beide auf den einen Justinian ebenso zurückgehen wie die Marienkirche auf jenem Tempelberge von Jerusalem, auf dem einst Salomo die Bauschöpfungen aller Fürsten der Nachbarreiche mit seinem Tempel zu schlagen suchte. Justinian aber wollte Salomo besiegen und — Konstantin, der ihm in der Aufrichtung prunkender Denkmäler seiner Macht wegweisend vorausgegangen war. Die Sophien- und Apostelkirche sind in gewissem Sinne nur die Nachfolger jener Bauschöpfungen, mit denen einst der Sieg des Christentums verkündet wurde. Ich gehe die Prunkbauten dieser beiden Kaiser vom Standpunkte dieses Buches aus durch.

Konstantin verlangte, daß die Basilika am Grabe Christi nicht allein schöner sei als alles überall sonst, sondern auch das Übrige so ausfalle, daß alles, was in einzelnen Städten das Schönste sei, durch diesen Bau übertroffen werde. Baumeister war ein gewisser Zenobios. Wenn es wahr ist, daß er über die Vierung eine Kuppel setzte, die dem ganzen Abendlande voranleuchtete, dann dürften dort zwei Kuppelbauten nebeneinander gestanden haben, eine über dem Grabe selbst und eine über dem Längsbau. Ferner erhob sich ein angefangener Dreipaß über der Geburtshöhle zu Bethlehem, eine Kuppel über der Stätte der Himmelfahrt auf dem Ölberge und so fort, also eine Reihe von Bauten, die neben dem Bilde, das wir uns vom gleichzeitigen Rom machen, höchst eigenartig wirken mußten: weithin sichtbare Wahrzeichen alles dessen, was die kaiserliche Macht damals aus Ost und West um sich zu versammeln vermochte. Jerusalem und Syrien haben nicht einmal das Baumaterial dazu vollständig geliefert, die Säulen waren von überall herbeigeschafft worden. Ähnlich mochten Konstantins Bauten in seiner neuen Hauptstadt gewirkt haben. Das Achteck in Antiochia, das Vorbild zu S. Vitale in Ravenna, muß auch mehr an armenische Achtpässe erinnert haben als an den ursprünglichen Baderaum, über dem es errichtet wurde. Einzigartigkeit der Bauform überall, soweit kaiserlicher Wille am Mittelmeer in Betracht kommt! Erst die Kirche hat in den beiden auf Konstantin folgenden Jahrhunderten die Einförmigkeit des Langbaues dafür eingesetzt.

Dann kam Justinian. Kleinasiatische Baumeister standen ihm zur Seite. Aber man hält vergebens in ihrer Heimat Tralles und Milet Umschau nach den Bauformen, die sie anwendeten. Den jüngeren Isidoros findet man später wieder in der Gegend zwischen Orontes und Euphrat. Es scheint, als wenn er und ebenso der ältere Isidoros und Anthemios sich dort an der armenisch-persischen Grenze auch schon in ihrer Jugend gebildet hätten. Denn die Apostelkirche war ebenso der übliche Vielkuppelbau, wie wir ihn von dem Palaste von Firuzabad in der Persis und der Kirche, die einst an Stelle der Halabije-Moschee in Aleppo stand, kennen: drei Kuppeln der Länge beziehungsweise Breite nach kreuzförmig zusammengestellt. Die Holzkirchen der Ukraina zeigen diese arische Häufung von Kuppeln sowohl zu dreien wie zu fünfen im Kreuz bis auf den heutigen Tag in Gebrauch. Davon später.

4. Die Sophienkirche. Dieses Wahrzeichen der Christenheit des Ostens hat nicht wie die Peterskirche im Westen eine ganze Flut von Nachahmungen ausgelöst; es steht einsam in seiner überragenden Art da — bis die Türken die Überlieferung, allerdings in einer sehr bezeichnenden Rückbildung, wieder aufnahmen. Sie ist im Baugedanken rein armenisch, indem sie eine einzige Kuppel durch Halbkuppeln, an das Mittelquadrat angelehnt, verstrebt. Zwar sind die Strebenischen im Norden und Süden ersetzt durch Gewölbe zwischen mächtigen

Strebepfeilern, welche es ermöglichten, die Forderung nach Emporen zu erfüllen; aber schon die Baumeister der türkischen Eroberer haben den ursprünglichen Baugedanken erkannt und bei Nachahmung der Sophienkirche in ihren Riesenmoscheen den reinen Vierpaß der Armenier wiederhergestellt.

Wie die Sophienkirche vor uns steht, ist sie das Ergebnis von Forderungen der Kirche nach einem Durchschlagen der Längsrichtung trotz der einen Kuppel, sie entspricht zugleich durch Einfügung der Empore in die armenische Grundart den Bedürfnissen der griechischen Kirche und des Hofes nach einer Reichsversammlungshalle. Neben der armenischen Grundform wirkt zum überwältigenden Gesamteindruck eine aus iranischer Verkleidungs- und griechischer wachsender Architektur genommene Vereinigung der ausstattenden Glieder durchschlagend mit.

Ähnliche Wucherungen von Bauformen aus aller Welt bedeuten auch die übrigen auf uns gekommenen oder durch Prokopios bezeugten Kirchenbauten Justinians. So — von der bereits erwähnten Apostelkirche ganz abgesehen — die Sergios- und Bakchoskirche in Konstantinopel selbst, ein in ein Mauerquadrat gestelltes Achteck, das nach römischer Art durch Großnischen zum Quadrat umgebildet ist, darüber eine Melonenkuppel, wie man sie auch in Armenien findet. Dann S. Vitale in Ravenna, ein Achtpaß, der wahrscheinlich dem Oktogon Konstantins des Großen in Antiochia nachgebildet ist, von dem noch zu reden sein wird. Die in breiter Schicht auftretenden Kirchen vor und nach Justinian sehen dagegen ganz anders aus. Wir werden sie gleich zu besprechen haben. Hier sei nur noch ein Wort über die Bauausstattung gesagt.

Was Prunk ist, wußten die Griechen in ihrer religiösen Kunst vor Alexander ebenso wenig wie die Armenier in ihren frühen Kirchen oder später die nordische Kirchenkunst (Gotik). Sprachen die ersteren durch den Adel ihrer Bildnerei, so letztere durch die Wirkung von Masse und Raum. Die Armenier kannten nur die Verkleidung in Stein, höchstens daß darauf im Kircheninnern gemalte Zieraten ausgeführt waren. Auch in Syrien und Kleinasien war es nicht anders; dagegen war in Mesopotamien und Ägypten die Ausstattung reicher. Hier, auf dem Boden des großsemitischen Orients, ist jene Neigung, Kunst in der Wirkung durch Prunk zu erhöhen, mehr als sonst irgendwo zu Hause. Dazu gehören aber freilich ein Hof und seine Mittel, die Herde läuft dann schon mit der einmal geschaffenen Mode. Die Phöniker gaben Salomo beim Tempelbau das Beispiel und Justinian übertrumpfte auch noch dieses, sein großes Vorbild. Man lese die Beschreibung seines Lobredners Paulus Silentiarus bei Eröffnung der Sophienkirche, ergänze sich danach das an sich schon prunkende Bild des Innern, wie es trotz aller türkischen Tünche auf uns gekommen ist, und wird zugestehen: auch die Prunkbauten der Jesuiten haben später das, was der Hof von Byzanz in die Kirchenausstattung eingeführt hat, kaum überbieten können. Vom

Fußboden an über die Wände und die Gewölbe bis in den Scheitel der Kuppel ist alles mit den kostbarsten Baustoffen verblendet. Denkt man sich dazu noch die Faserstoffe wie Vorhänge und dergleichen, dann Edelmetalle, Geschmeide und Leuchtkörper, die diesen Rahmen füllten, so erkennt man erst, woher der Zug zum Prunk in die christliche Kunst gekommen ist. Justinian ist natürlich nicht erst der Schöpfer dieser Richtung, er hat sie nur zielbewußt zur vollen Reife gebracht und Europa dauernd in diese Bahn gezwungen.

Dieses Aufbauschen einer an sich bedeutenden künstlerischen Tat durch Prunk kennzeichnet auch die darstellende Kunst und hat dort nicht minder dem Adel einfacher Wahrhaftigkeit und stiller Größe entgegengewirkt wie in der Baukunst. Der Hof legt besonderes Gewicht auf die höfische Fassung der an den Blickpunkten angebrachten Bilder. Man gedenke der beiden Hofbilder von S. Vitale in Ravenna und wie Christus dort eingeführt werden mußte, um der Huldigung eines Justinian und der Theodora würdig zu erscheinen: auf der Weltkugel thronend und von Engeln als Leibgarden begleitet, verteilt er Gnaden und nimmt Huldigungen in der Haltung getragener, steifer Würde entgegen, die Hand auf die mystische Rolle mit sieben Siegeln gestützt. Dazu der gleißende Prunk der übrigen, ein bestimmtes Dogma in die Farben des Pfauengefieders kleidenden Mosaiken. Man wird zugestehen: was Justinian zur Erzielung einer die Gläubigen bannenden Wirkung seiner Kirchenräume aus aller Welt heranzog, ist von seinen Künstlern mit vollendeter Sicherheit in den Dienst seines übermütigen Machtwillens gestellt worden.

Wir geben uns gern dem Glauben hin, daß die seit 313 entstehenden Machtmittelpunkte der Christenheit zugleich die schöpferischen Ausgangspunkte der bildenden Kunst gewesen seien. Kunst aber setzt im Ursprunge Persönlichkeit voraus. Die mag an den Sitzen der Macht im Gebiete der Politik zuhause sein, deren Ziel die Beherrschung der Wirklichkeit ist. Die Kunst war zwar für sie das wichtigste Mittel, diesem Streben das Mäntelchen des Schönen umzuhängen, wie durch die Religion das des Guten und Erhabenen. Persönliche Freiheit aber, der Keimboden der Kunst, gedeiht dort weniger als sonst irgendwo. Alles wird in den Dienst der Politik gestellt, die dienstbereiten Kräfte strömen von allen Seiten zu; was sich nicht fügt, muß auswandern oder fernbleiben. Bezeichnend sind die Baulegenden, die den Auftraggeber eifersüchtig über den Künstler wachend zeigen, ja, ihn diesen vernichten lassen, um eine Wiederholung des Bauwerkes zu verhindern.

In Brennpunkten politischen Ehrgeizes gleitet die Kunst aus den Händen der Schöpfer in die von Schauspielern; sie hört auf, Selbstzweck zur Erlösung von der Wirklichkeit zu sein und wird Schaustellung und Aufmachung im Dienste von Macht und Besitz. Damit

hängt das sicherste Kennzeichen höfischer Kunst zusammen, der Prunk und die Verlegung des Wesens der künstlerischen Schöpfung vom seelischen Gehalt auf die verblüffende Wirkung. Diese muß mit eintönig wiederkehrenden Gestalten und Gegenständen arbeiten, um eine öffentliche Meinung herzustellen, die, überall verstanden, dem Beamtengeist an Stelle der schöpferischen Persönlichkeit die Führung zuweist.

Man überlege an dieser Stelle den Satz: „Das Christentum wurde zur indogermanischen Religion, in die die Völker ihre tiefe Empfindung hineinlegten." In Byzanz ist das gewiß nicht der Fall, eher noch in dem vom Hofe befreiten Rom. Wir werden dort in den Mosaiken Spuren finden, die um Byzanz herum auf das völkische Empfinden der Ostarier zurückweisen. Im Norden dauert die Wohltat des Christentums auch nur so lange, als die Kirche nicht den Staat vergewaltigt, beziehungsweise dieser die Kirche nicht als Werkzeug gefügig findet.

Die Kunstgeschichte hat sich ihren Weg leicht gemacht dadurch, daß sie alle diese Gärungsmerkmale, die mit der Aufeinanderfolge der in Volk, Kirche und Staat treibenden Kräfte zusammenhängen in der altchristlichen Kunst unerörtert ließ und gern das Endergebnis, den fertigen „Stil", hinnahm. Wie die örtlichen, zeitlichen und gesellschaftlichen Schiebungen liegen, die in Baustoff und Werk sowie in den geistigen Werten der bildenden Kunst eine sachliche Gebundenheit herstellen, gegen die sich die Massen- wie die Einzelpersönlichkeit kaum zu eigenem Gehalt und zu Formen, die nach Annahme drängen, durchringen kann, das läßt sie beiseite. Die Maßstäbe der Entwicklung aber sind einerseits die bis um 400 von den Gemeinden örtlich durchgesetzten Formen und andererseits die Hemmungen und Förderungen, die ihnen Kirche und Staat bereiten. Der Forscher wird sich mit diesen Gruppen immer entschiedener vertraut machen müssen. Das Ringen nach dieser Erkenntnis nenne ich wissenschaftliche Arbeit. Ob sie von einem einzelnen erreicht werden kann, ist eine andere Frage. Aber ohne dieses Ziel tritt eine kleinliche Versumpfung ein, die unser wertvolles Fach zum Ersticken bringt und aus den Händen der Fachleute in solche von Forschern übergehen läßt, die die anschaulichen Denkmäler der bildenden Kunst ungenutzt daliegen sehen und sie als Aufputz für ihre an sich wertvollen, aber auf ganz anderen Gebieten liegenden Ideen benutzen. Ein solcher Forscher war Lamprecht als Universalhistoriker, sind es in ihren Sondergebieten die Archäologen. Es ist Zeit, daß die Kunstforscher durch Weitung und Vertiefung ihres Gesichtskreises die Zügel wieder in die Hand nehmen und über der kritischen Sichtung der Denkmäler und schriftlichen Quellen, an der jeder seinen Teil dauernd wird mitarbeiten müssen, nicht die eigentlichen Aufgaben des Faches unbeachtet lassen. Die Formprobleme bilden nur einen kleinen Teil davon.

Während der Drucklegung erhalte ich E. Göllers Freiburger Rektoratsrede „Die Periodisierung der Kirchengeschichte und die epochale Stellung des Mittelalters zwischen dem christlichen Altertum und der Neuzeit“ 1919 zugesandt. Sie zeigt im Kern ein so entschiedenes Aufgreifen meiner Arbeitsergebnisse von katholischer Seite, daß ich hoffen darf, die guten Wirkungen, die ich in Upsala beobachten konnte, nunmehr auch in die Kreise der engeren Heimat vordringen zu sehen. Zwar bleibt der Unterschied noch immer groß, besonders jetzt, da ich im vorliegenden Buche dem Mazdaismus seine bewegende Rolle in der Kunstentwicklung anzuweisen suche; aber der Bann ist doch gebrochen und ich kann nur wünschen, daß jeder, der sich näher auf die hier behandelten Fragen von Seiten der literarischen Überlieferung und der Kirchengeschichte einlassen möchte, die genannte Schrift von Göller zur Ergänzung heranzieht. Die Frage „Orient oder Rom“ ist dort im Anschluß an mein Armenienwerk gegen die übereilte neuerliche Verwirrung durch einen engeren Fachgenossen ins Licht gesetzt.

Ich gehe nun dazu über, die grundlegenden Erscheinungen des Kirchenbaues nachzuweisen, die das Christentum bis 400 etwa gefunden hatte und die dann der Entwicklung voranleuchteten. Den zweiten Teil der Aufgabe, die Hemmungen und Förderungen nachzuweisen, die sie erst im Laufe etwa eines Jahrtausends im Westen zum Siege führten, kann ich im hierauf folgenden Abschnitte nur andeuten. Vielleicht wird es mir gegönnt sein, auch dieser Frage noch einen Teil meiner Lebensarbeit widmen zu können.

Ich teile zwischen Baukunst, die im dritten und vierten Abschnitte, und Ausstattung, die im fünften und sechsten Abschnitte behandelt werden soll und widme den siebenten Vortrag der Darstellung im Hinblicke besonders auf das Nachwirken semitischer und iranischer Vorstellungen. Im letzten Abschnitte suche ich das Gegenspiel der in der Entwicklung wirksamen Kräfte planmäßig zu erfassen.

# III. DAS ÖRTLICHE NEBENEINANDER IM ALTCHRISTLICHEN GEWÖLBEBAU DES OSTENS.

Baukunst entsteht zuerst einmal aus den natürlichen Voraussetzungen von Klima und Boden, richtet sich dabei nach Zwecken und wandert im Wege des Verkehrs und des Bedürfnisses von Macht und Besitz. Ein Aufzwingen, wie es die bisherigen Anschauungen vom Ursprunge der christlichen Kunst annehmen, indem sie die holzgedeckte Basilika überall als die Ausgangsform des Kirchenbaues ansehen, ist in der entscheidenden Zeit ausgeschlossen. Das würde nicht Christus, eine machtlose Einzelpersönlichkeit und die ihr folgende geographische Zersplitterung, sondern einen Weltstaat oder zum mindesten eine Weltkirche, jedenfalls eine irgendwie geartete christliche Weltmacht für die entscheidenden ersten vier Jahrhunderte des Christentums voraussetzen. Bis das Christentum da und dort, in Byzanz oder in Rom, zu einer solchen Geißel wurde, bedurfte es eines halben Jahrtausends und dann noch war es weder Byzanz noch Rom möglich, das inzwischen Entstandene zu umgehen, vielmehr wurden gerade die bescheidenen, örtlich verschiedenen Anfänge der christlichen Kunst für die ganze Entwicklung maßgebend. Kirche und Staat konnten davon annehmen oder verwerfen, Mischungen erzwingen und den persönlich drängenden Wetteifer durch Gesetze unterbinden, stets blieben die zu üblichen Gestalten gewordenen Formen der Urzeit für die äußere Erscheinung ebenso entscheidend wie im Glauben jene Persönlichkeiten, die man als Kirchenväter bezeichnet, und ihre heidnischen Vorgänger. Da aber die bildende Kunst von vornherein viel weniger eine Grenze kennt als die Sprache, so ist ihr Ursprungs- und Wirkungsbereich, scheint es, unendlich viel ausgedehnter als der sprachliche oder sonst der Bereich einer Lebensbetätigung oder -wesenheit.

Christus tritt auf in einer Zeit der Übersättigung geistigen Lebens, im Judentum sowohl, wie in den hellenistischen Staaten und Rom, das alles zu verschlingen drohte, was Morgen- und Abendland an Gütern, guten und schönen, schlechten und häßlichen, hervorgebracht hatte.

Die Kunstforschung rechnet bis heute damit, daß das auch wirklich geschehen sei, und ich selbst vertrat diesen Standpunkt insofern, als ich Rom beim Ursprunge der christlichen Kunst zusammen mit den Weltstädten des östlichen Mittelmeeres für den ausschließlich gebenden Teil und das Um und Auf dessen ansah, was dem Christentum an Schöpferkraft auf dem Gebiete der bildenden Kunst in die Wiege gelegt war. Das geschah 1901 in meinem Werke „Orient oder Rom". Erst die Erfahrungen, die ich in Ägypten, Syrien und Kleinasien machte, führten auf die Spur jener Kunstkreise, die, von Rom und dem Hellenismus unabhängig, eine Kunst entwickelt haben, die den eigentlichen Keimboden in der Baukunst sowohl wie in ihrer ursprünglichen Ausstattung lieferten. Die Möglichkeit ergab sich aus dem Bestande einer zweiten Weltmacht, Persiens, das dem Christentum in den ersten drei Jahrhunderten, wie gesagt, mehr Duldung gewährte als Rom, so daß es dort öffentlich auftreten konnte und keinen Verfolgungen ausgesetzt war.

Hier ist nun der Ort, von einer anderen im Rahmen dieser Freiheit wichtigen Tatsache auszugehen. Das damals unter dem Namen „Persien" vereinigte Gebiet umfaßt Länder, die nach den zur Verfügung stehenden Baustoffen und den bei ihrer Verwendung von altersher entstandenen Werkarten sehr verschiedene Bauformen entwickelt hatten, die sich aber freilich weniger in der höfischen Kunst der Diadochenfürsten, als in der volkstümlichen Unterschicht ausiebten. Leider ist davon aus vorsasanidischer Zeit so wenig erhalten, daß der Nachweis nur im Wege des Rückschlusses möglich ist.

Die Vertreter der Kunstgeschichte waren nur schwer dazu zu bringen, ihren Gesichtskreis vom Boden der lateinischen Staatskirche auf den griechischen Teil der Denkmäler auszudehnen. Es wird wieder einer langen Zeit bedürfen, um sie jetzt für die nationalen Bewegungen jenseits der griechischen Küsten des Mittelmeeres zu gewinnen. Gegen mein gutes „Amida" wurde ein Kampf eröffnet, dessen Folgen unbegreiflich wären, wenn sich nicht Fachgenossen in Berlin mit gewissen katholischen Kreisen in der Abwehr die Hände reichten. Sie werden freilich in der Sache nichts ausrichten, der Weg ist für eine unbefangen nach den Denkmälern suchende und von ihnen ausgehende Forschung unausweichlich.

Die Aramäer haben schon im 3. Jahrhundert eine selbständige Staatskirche mit Edessa als Mittelpunkt begründet. Mußte diese auch dem Drucke Roms wieder weichen, so ist doch, was die Edessenische Chronik über Kirchenbauten berichtet und die Theologenschule von Nisibis bedeutet, durchaus nicht beiseite zu schieben oder etwa durch Abhängigkeit von Antiochia zu erklären. Vielmehr regt sich dort auffallend früh eine Selbständigkeit, die mehr Zuflüsse vom Osten als vom Westen hat, wenn sie auch später ein festes Glied der griechischen

sowohl wie mittelbar durch Cassiodor, der in seinem Kloster Vivarium nach dem Vorbilde der Schule von Nisibis vorgeht, auch der lateinischen Kirche geworden ist. Es ist eben der semitische Kern zwischen den beiden arischen Flügeln, um den es sich hier handelt. Er bestimmt im 5. Jahrhundert den Geist der Darstellung, wie die beiden arischen Flügel die Führung im Bauen und zierenden Ausstatten schon in den ersten Jahrhunderten gewannen. Es erklärt sich dies daraus, daß die semitische Mitte — nicht zu verwechseln mit dem jüdischen Anfang — erst als ausgebildete Kirche zur Geltung kam. Was der byzantinische Hof bereits im 6. Jahrhundert unternahm, alle Zügel in seiner Hand zu vereinigen, geschah im altorientalisch-semitischen Fahrwasser, wirkte immer wieder nach und hielt zusammen mit der Kirche die künstlerische Entwicklung auf, die sich auf Boden und Volk stützt. Im großen und ganzen aber siegte doch in der Entwicklung nicht Byzanz und nicht Rom, sondern diese schöpferische Unterschicht. Dabei gab schließlich der Wölbungsbau des Ostens den Ausschlag. Daß er sich zu dieser Kraft entfalten konnte, liegt an der größeren Freiheit, die das Christentum ursprünglich im Osten genoß.

Kirchen lösen Verfolgungen aus; zunächst im Inlande von seiten der Bekenntnisse untereinander, dann aber, sobald es sich um im Dienste der Macht stehende Staatskirchen handelt, auch im Auslande. Beide Bewegungen verdienen rege Beachtung von seiten der Forschung über bildende Kunst. Es ist damit zu rechnen, daß das Christentum, solange es nicht in Rom zur Staatsreligion erhoben war, in Persien als durchaus ungefährlich betrachtet wurde und sich dort frei ausbreiten durfte. Die Christenverfolgungen begannen erst im 4. Jahrhunderte, nachdem zuerst Armenien und dann Rom-Byzanz sich zu christlichen Staaten umgebildet hatten. So wurde es möglich, daß die persische Kirche schon im 2. Jahrhunderte blühte und wir zum Beispiel in der Adiabene jenseits des Tigris von Kirchbauten in einer Zeit hören, in der sich die Christen in Rom noch in den Katakomben versteckten oder ihren Kult in den Palästen ihrer vornehmen Mitglieder abhalten mußten. So ist es wohl zu erklären, daß der eigentliche Kirchenbau im Osten weit älter ist als im Gebiete des Mittelmeeres und wir die ganze Entwicklung bisher mißverstanden haben, weil wir an sie immer mit dem in Rom zurecht gemachten Maßstabe herangetreten sind.

Man stellt sich im allgemeinen heute vor, die christliche Baukunst entstehe, wie ich 1901 für die christliche Kunst überhaupt annahm, in den Großstädten an der Ostküste des Mittelmeeres, Alexandria womöglich als „Wiege der christlichen Kunst“ voran. Dieses ägyptische Einfallstor ist aber mehr als alle anderen hellenistischen Weltstädte der Vertreter jener an sich unfruchtbaren Völkermischung, wie sie die spätrömische Welt überhaupt kennzeichnet. Sie hat es von sich aus im Kirchenbau nicht über die holzgedeckte Basilika hinausgebracht.

Man konnte immer wieder auf Alexandria als Urheber raten, solange die in Kuppel- und Tonnenbau schöpferischen Ursprungsgebiete ganz außer dem Bereiche unserer Kenntnisse lagen. Das ist heute gründlich anders geworden. Ich vernachlässige nachfolgend die holzgedeckte Basilika als Bauform ganz, schon um ein handliches Buch herauszubringen. Man findet eine ganze Bibliothek darüber, jede „Kunstgeschichte" stellt sie breit in den Vordergrund. Ich möchte nun zeigen, wie man sie ruhig übergehen kann, ohne daß entscheidende Grundlagen für den Zusammenhang der Bauentwicklung vom frühchristlichen Osten zum mittelchristlichen Westen, das heißt zur sogenannten romanischen und gotischen Kunst und zur Renaissance in Italien fehlen. Der Glaubenssatz: „Die Basilika ist für den Orient so gut wie für das Abendland die ursprüngliche Gemeindekirche" war in einem Augenblicke unvorsichtig wiederholt worden, in dem die Gegenbeweise in Armenien klar hervorzutreten begannen. Er mag für den Westen gelten, schon an der Ostküste des Mittelmeeres gibt es Ausnahmen und nach dem Innern Vorderasiens ist von der holzgedeckten Basilika nur die Neigung zur Längsrichtung vorgedrungen.

Religiöse Kunstströmungen haben in der „Erscheinung" sehr verschiedene Dauer, je nachdem das Schaffen der einzelnen freien Persönlichkeit überlassen oder durch ein allgemeines Gesetz gebunden ist. Im ersteren Falle können sich zwar örtliche Gegensätze entfalten, veranlaßt durch Boden und Klima, Rasse und Volk; sie bleiben schließlich nebeneinander siegreich. Im anderen Falle wird die Zeit die erzwungene Einheit zerstören und vom andern Gebiet her angeregte Wandlungen mit sich bringen, die das Gesetz umstoßen. Es besteht in der christlichen Kunst des Morgen- und Abendlandes in dieser Hinsicht ein auffallender Gegensatz insofern, als das Morgenland am Anfange mit einer großen Zahl örtlich verschiedener Bauformen einsetzt und seit dem Jahre 1000 etwa zu wenigen gesetzmäßigen Gestalten übergeht, das Abendland dagegen mit einer feststehenden Form beginnt und seit dem Jahre 1000 etwa jene beiden Hauptformen zeitlich aufeinander folgen läßt, die im Osten ursprünglich nebeneinander bestanden, Tonne und Kuppel. Sehe ich mir die Schichten an, so bestehen im Osten im 4. Jahrhunderte nebeneinander: in Iran und Armenien die Kuppel über dem Quadrat, in Mesopotamien und Kappadokien die Tonne, im Mittelmeerkreise allgemein die Holzdecke. Syrien allein ersetzt diese Holzdecke in einer reinen Steingegend, dem Hauran, durch Bogen und Balken in Stein.

Neben diesen Schichten, von denen die des Ostens schon im 6. Jahrhundert auch in Byzanz eindringen und die Basilika mit Holzdach vollständig verdrängen, kommen in der Frühzeit bis 1000 etwa Einzelfälle von Übertragungen der Kuppel und Tonne aus dem Osten nach dem Westen vor. Erst seit 1000 aber tritt auch dort der Gewölbe-

bau in breiter Schicht auf und entwickelt sich dann aus der östlichen Gattung (romanisch) in die nordische (Gotik) und die südliche, das heißt italienische (Renaissance). Die beiden ersteren rechnen mit dem Langhause, die letztere daneben gern auch mit der Kuppel, stattet sie aber, deren Geist entgegen, mit den Bauformen des griechischen Tempelbaues aus. Ich behandle nachfolgend diese Schichten und führe die Einzelfälle, wie sie an den Grenzen oder weit versprengt durch Wanderungen vorkommen, gleich im Anschlusse daran vor.

Noch eine Unterscheidung wird neben Schicht und Einzelfall zu machen sein. Bei den Schichten muß unterschieden werden zwischen ihrem Ursprungs- und Ausbreitungsgebiet. Im allgemeinen sieht es wenigstens im Osten freilich so aus, als wenn Bauformen da, wo sie in breiter Schicht auftreten, auch entstanden wären. Und doch ist das zum Beispiel nicht der Fall bei der holzgedeckten Basilika in Ostsyrien oder der dreischiffigen Tonnenkirche in Armenien und im inneren Kleinasien. Dort entstanden Schichten indem sich der Wölbungsbau mit der von der Kirche bevorzugten dreischiffigen Längsform vereinigte, ersterer ist im wesentlichen in Mesopotamien und Iran, letztere am Mittelmeere zu Hause. Eine besondere Rolle in diesem Rahmen spielen die Kunstkreise in der Südostecke des Mittelmeeres, die syrische Küste und Ägypten. So reich bedeckt sie auch mit Kirchenbauten waren und vielerlei Schichten, nicht nur Einzelbauten, nebeneinander zeigen, so ist doch kaum eine dort bodenständig, vielmehr sind sie fast alle aus Ursprungsgebieten eingewandert.

Jerusalem ist ein Hauptbeispiel dafür. Konstantin schuf die jüdische Hauptstadt in eine Wallfahrtstätte um. Hat er sich dabei örtlicher Bauformen bedient oder diese anderen Kunstkreisen entnommen? Auffallend ist die ausgiebige Verwendung der Kuppel. Man wollte das erklären mit Vorbildern beziehungsweise einer Schicht, wie sie im Marneion von Gaza, in S. Costanza bei Rom und in Nocera vorliegt. War aber in Jerusalem wirklich der Rundbau mit oder ohne eingestellte Doppelsäulen und Lichtöffnung im Scheitel das Entscheidende? Gewiß nicht. Dafür läßt sich ein Nebeneinander aller Bauformen nachweisen, von denen einzelne große Bedeutung in der Ausbreitung gewannen gerade von Jerusalem aus, weil sie, an den heiligen Stätten verwendet, schon dadurch wichtig sind und immer wieder nachgeahmt wurden. Wir werden unten in diesem Sinne von der Grabeskirche und der Geburtskirche zu reden haben.

In Ägypten kann man deutlicher als sonst irgendwo den Zustand der altchristlichen Kunst vor dem Jahre 640, der islamischen Eroberung, ablesen. Was bis dahin üblich war, blieb in Gebrauch, eine Weiterentwicklung wie etwa in Armenien war ausgeschlossen. Mir drängte sich bei jahrelangen Arbeiten in der Denkmälerwelt den Nil entlang die Überzeugung auf, daß dort nach dem Aussterben des Altägyptischen

kein schöpferischer Kunstkreis mehr verblieb, sondern so gut wie alles aus den vorderasiatischen Gebieten übernommen worden sei.

Der ehemalige Standpunkt dem altchristlichen Gewölbebau gegenüber war, ihn — soweit nicht einzelne Kuppeln eine Ausnahme bilden — überhaupt nicht gelten zu lassen. Als mein „Kleinasien" erschien, meinte man, die dortigen Wölbekirchen bedeuteten eine wohl örtlich bedingte Ausnahme von der allgemein geltenden Regel. Das nichtdeutsche Ausland ließ sich sehr bald vom wahren Tatbestand überzeugen. Berlin und sein Anhang jedoch gab auch dann noch nicht nach, als „Amida" erschien. Im Gegenteil; heute noch werden verzweifelte Versuche gemacht, die alte Schulmeinung aufrechtzuerhalten. Der Durchschnitt der katholischen Theologen und die klassischen Archäologen sind in ihrer gleich orthodoxen Gesinnung zu schwer von der Wendung betroffen. Sie möchten immer noch gern Phantome sehen, wo die Probleme längst zur Gewißheit geworden sind. Wenn man glaubt, ganz gewölbte Kirchen fänden sich typisch nur in Kleinasien, so werden Einsichtige meine Arbeiten über Mesopotamien und Armenien eines Besseren belehrt haben. Auch der Standpunkt, daß die syrischen Kirchen, weil älter, noch ungewölbt, die kleinasiatischen, weil jünger, gewölbt seien, muß über Bord geworfen werden: die Wölbung steht im Gesamtgebiete des mittleren Vorderasiens an der Spitze der ganzen christlichen Bewegung, ebenso wie die holzgedeckte Basilika am Mittelmeere. Das Christentum knüpft eben im Bauen nicht nur an die Antike an, sondern vor allem an den von Mesopotamien und Iran ausgehenden Wölbungsbau. Nimmt man diesen altchristlichen Gewölbebau des Ostens und den mittelalterlichen des Westens als Brückenköpfe, so wird die Verbindung zeitlich gerade über das für die Bauentwicklung mehr oder weniger wertlose Gebiet der holzgedeckten Basilika geschlagen werden müssen. Ich habe den Versuch sowohl in meinem „Kleinasien" wie in „Amida" und „Armenien" unternommen. Die dort vorgebrachten Tatsachen noch länger als zweifelhaft und der eingehenden sachverständigen Nachprüfung bedürftig hinstellen wollen, heißt sich der Mühe der gewissenhaften Kenntnisnahme einer Lebensarbeit entziehen. Der Kunstforscher lernt bei dieser Gelegenheit kennen, wie obenhin Philologie, Archäologie und Geschichtsforschung methodisch und kritisch vorgehen können, sobald es sich nicht gerade um ihre eigenste Richtung handelt oder jemand es wagt, ihren schulmäßigen Glaubenssätzen entgegenzutreten. Wenn immer wieder von „freier Kühnheit der hellenistischen Baukunst" gesprochen und dabei auf S. Lorenzo in Mailand, S. Vitale in Ravenna oder die Sophienkirche in Konstantinopel gewiesen wird, so dürfte es mehr am Platze sein, darin die große Blüte iranischer Kunst auf europäischem Boden anzuerkennen, die nur dadurch möglich wurde, daß sich der späte Hellenismus in seinen führenden Meistern völlig dem Ostarischen und Armenischen gefangen gab.

Ich sandte diese kurze Auseinandersetzung voraus, damit der in die Kämpfe der letzten Jahrzehnte nicht Eingeweihte von vornherein weiß, welch wertvolles Beweismaterial ihm in die Hände gelegt wird und sich nicht beirren läßt, wenn er nachträglich irgendwo liest, der ihn hier führt, sei verdächtig. Der wissenschaftliche Streit wird bezeichnender Weise persönlich um so heftiger geführt, je schwächer sich die zum Teil ganz unberufen oder eben nur aus persönlichen Gründen Mitstreitenden fühlen. Man lese die Antworten auf die beiden im Vorwort erwähnten Angriffe, die eine von mir selbst in den Monatsheften für Kunstwissenschaft XII (1919), S. 313 f., die andere von Dr. Glück in Wasmuths Monatsheften für Baukunst V (1920). Erwähnenswert ist auch, daß Eduard Meyer im Namen des Senates der Berliner Universität, dem ich den letzteren Fall vorlegte, erklärte, weder berechtigt noch imstande zu sein, zu dem wissenschaftlichen Streit in irgend einer Weise Stellung zu nehmen. Das war selbstverständlich nie verlangt worden. Mit dieser Wendung wich man, hat es den Anschein, dem Feststellen unlauterer Mittel bei einem Angehörigen der Berliner Universität aus.

1. Die Kuppel. Für den christlichen Kirchenbau ist in breiter Schicht nur eine Art von Kuppel in der Entwicklung des Kirchenbaues von ausschlaggebender Bedeutung geworden, die Kuppel über dem Quadrate. Die Rundkuppel und das Achteck treten daneben als Einzelfälle oder vorübergehende örtlich, zeitlich oder gesellschaftlich gebundene Formen auf. Sie verschwinden geradezu, sobald der Aufbau über dem Quadrat auch im Westen bekannt wird. Es ist nicht richtig, wenn man sagt, die Scheidung nach örtlichen Bauformen lasse sich für den Kuppelbau nicht einmal im Osten durchführen. Zunächst sind der Rund- und Achteckbau christliche Formen, die nur im Mittelmeerkreise auftreten, die Kuppel über dem Quadrate dagegen eine ursprünglich durchaus von Iran ausgehende. Sie kommt dort nur vor ohne andere Verstrebung als die durch Gruppierung von Nebenräumen um eine einzige Kuppel oder mehrerer Kuppeln nebeneinander.*) Erst

*) Während des Druckes macht mich Erik Peterson, angeregt durch mein Armenienwerk, auf eine beachtenswerte Verwendung der Kuppel bei den Ssabiern aufmerksam. „Nach En-Nedim gehen die Ssabier den 28. jedes Monats nach einer aus gebrannten Ziegeln aufgeführten Kapelle mit einem Kuppeldach und bringen dort für den Gott Hermes (?) oder Ares (der Text ist nicht in Ordnung) Opfer dar (siehe Chwolsohn, „Die Ssabier“ II. p. 37). Vielleicht hängt damit zusammen, was Akhibar ez-zemon erzählt. Nach ihm habe der erste Hermes (eine Gestalt aus dem ssabischen Kult) in Hermopolis in Ägypten einen Lichtturm mit einer Kuppel (Pharus?) erbaut. Diese Kuppel habe jeden Tag der Woche eine andere Farbe angenommen (Blochet in Rivista degli studi orientali III. p. 185 f.). Es geht meines Erachtens daraus hervor, daß der Kuppelbau bei den Ssabiern in Mesopotamien einer bestimmten astrologischen Symbolik unterlag, die wohl nicht erst von ihnen geschaffen worden ist, sondern älteren Vorstellungen entstammte. Um so auffallender ist dann die Übernahme der Kuppel für den christlichen Kirchenbau und es fragt sich, ob da nicht auch geistesgeschichtliche Zusammenhänge vorliegen.“ Ähnliches in Indien.

Armenien führt im 4. Jahrhunderte die quadratische Einzelkuppel als Kirchenraum ein, d. h. verstrebt sie durch Nischen in den Achsen und Diagonalen. Ähnlich lassen sich ja, wie gesagt, im Längsbau örtliche Gruppen scheiden, zunächst die beiden Hauptgattungen der tonnengewölbten Längs- und Breitkirche in Mesopotamien, dann die Scheingewölbe im Hauran und die Holzdecke in den auch noch in christlicher Zeit hellenistisch gebliebenen Gebieten, wobei noch auf Ein- und Dreischiffigkeit, Oberlichtgaden oder Halle keine Rücksicht genommen ist.

Wenn ich freilich andere Zweckgruppen, etwa den Bäderbau, heranziehe, der nicht Raumeinheit für eine Versammlung zu gleicher Erfüllung, sondern Raumteilung zu verschiedenen streng voneinander gesonderten Handlungen fordert, dann tritt der Rund- und Achteckbau sofort führend in den Vordergrund. Das Taufhaus schließt durch einen verwandten Zweck daran an, bedeutet aber Vereinzelung, höchstens Zusammenordnung mit zweckdienlich anders gerichteten unter- und übergeordneten Räumen, solchen für das Auskleiden und zu schrittweiser Einführung zu Versammlung und Opfer oder zu Seiten einer Kirche. Ein 359 datierbares quadratisches Baptisterium ist jetzt in der Jakobskirche zu Nisibis nachgewiesen.

Die Kuppel über dem Quadrate scheint eine mit der Einwanderung der Arier in Iran dadurch zur Entwicklung gelangte Gestalt, daß das Holzhaus mit über Eck gelegten kurzen Hölzern als Decke — wie es in Kaschmir und Indien in Steinbauten nachgeahmt erhalten ist*) und heute noch im Hausbau in Holz gebraucht wird — in einer holzarmen Gegend in das Werk aus luftgetrockneten Ziegeln übersetzt wird. Dadurch entsteht das Übereckgewölbe aus vier über die Quadratecken aufgerichteten Trichternischen, die in der Mitte der Seiten aufeinanderstoßen und über der Mitte des Quadrates eine rautenförmige Öffnung freilassen. So beschreibt schon Curtius Rufus das ostiranische Haus, aus solchen Raumzellen besteht auch heute noch vorwiegend das iranische Dorf.

Ob diese Gestalt schon auf nordiranischem Boden auf die christliche Kirche übertragen wurde, ist vorläufig nicht nachweisbar, weil sich diese leicht verwitternden Rohziegelbauten nur kurze Zeit hielten, dann aber zu Erdhaufen zusammensanken, Ausgrabungen aber vorläufig in der entscheidenden Gegend nicht gemacht wurden. Doch läßt sich aus den im Süden erhaltenen Palästen absehen, daß die Entwick-

*) Im Nachtrage zu meinem Armenienwerke S. 623 sei zur Ausbreitung des Übereckgewölbes nach Osten an der Hand von Abb. 31 verwiesen auf ein Grab in Korea, das in der Kokka Heft 276 vorgeführt ist. Man schreibt es gern dem König Heigen († 589) zu. Darin ist die Übereckung in Granitbalken ausgeführt; die darauf gemalten Ranken und Tiere lassen keinen Zweifel darüber, daß als Ursprungsland der Westen, das transoxanische Dreieck, dessen Spitze am Indus liegt, in Betracht kommt. — Für das fahrbare, altarische Haus, das in der Ursprungsfrage eine Rolle spielt vgl. Fergusson, History of indian and eastern architecture 2. A. I S. 403.

lung in zweierlei Richtung vor sich ging: In älterer Zeit (Firuzabad) war nur Kuppelzelle an Kuppelzelle gereiht, in jüngerer (Sarwistan) tritt die Einzelkuppel als beherrschende Raumform auf. Wie weit etwa die Feuertempel in die Entwicklung eingegriffen haben, läßt sich heute noch kaum durchschauen (vergleiche Diez, „Churasanische Baudenkmäler“, Seite 6).

Die Kuppel ruht zuerst wohl auf dem Mauerquadrat mit Trichternischen, mit der Gattung des Vierpasses aber, worin die vollen Mauern des Quadrates von Tragbogen durchbrochen erscheinen, setzt der Hängezwickel ein. Darüber erhebt sich in beiden Fällen eine Fenstertrommel, die außen zumeist achteckig, innen rund ist und in jeder Außenseite ein Fenster aufweist, das ursprünglich groß ist, später zu einem Schlitz wird, der sich nach innen erweitert.

*A.* Der Vielkuppelbau. Er ist im Wohnbau von Iran zu Hause. Im Palaste von Firuzabad sind drei Kuppeln in der Breitenachse der ganzen Baugruppe zwischen die Eingangsräume davor und einen Hof dahinter gelegt. Diese Anordnung der wichtigsten Innenräume in der Breite wird uns im christlichen Tonnenbau noch beschäftigen. Die Neigung bleibt auch aufrecht, als vom Westen her die Anordnung in der Längsrichtung im Wege der kirchlichen Beziehungen Boden gewann. Im allgemeinen aber ist noch in den späteren Nestorianerkirchen eine Anordnung mehrerer Kuppeln hintereinander in der Längsrichtung nachzuweisen. Ein früher Bau dieser Art könnte die alte, in der Halawije-Moschee von Aleppo steckende Kirche sein, falls es sich bewahrheitete, daß dort drei Kuppeln in der Längsachse hintereinander lagen. Diese Kirchenbauart ist nun die herrschende in einem Teile des südlichen Frankreich geworden, in Aquitanien. Ich gehe darauf erst im nächsten Abschnitt ein, da es sich um eine breite Schicht handelt und hier das Abendland nur insofern hereingezogen wird, als Einzelfälle die Ausbreitung solcher asiatischen Gewölbebauformen im Westen zeigen, die sich dort nicht in breiter Schicht durchzusetzen vermochten.

Eine Verbindung der Breit- und Längsrichtung in der Anordnung dreier Kuppeln in beiden Achsen, also in Kreuzform, war die Apostelkirche in Konstantinopel, die bei der Eroberung der Stadt durch die Türken zerstört, aber in S. Marco in Venedig nachgeahmt vor uns steht. Auch S. Front in Perigueux gehört diesem Fünfkuppeltypus an, bei dem sich drei Kuppeln so in der Ostwest- und Nordsüd-Richtung kreuzen, daß die Mittelkuppel beiden Reihen angehört. Er hat nichts zu tun mit einem zweiten Fünfkuppeltypus, von dem später zu reden sein wird und der in der orthodoxen Kirche beliebt wurde.

Beachtenswert erscheint, daß sowohl der längsgerichtete Drei- wie der kreuzförmige Fünfkuppelbau die herrschende Bauform in den Holzkirchen der Ukrainer ist. Möglich, daß dort der arische Holzbau unmittelbar in den christlichen Kirchenbau übergegangen ist; dafür

spricht die durch Übereckung gebildete Kuppel. Es wäre zu untersuchen, warum die Holzkirchen Skandinaviens mit diesen Bauformen der Südostarier keine Ähnlichkeit zeigen. Von ihnen unten. In Iran scheint die volkstümliche Bauweise in Lehmziegeln zwischen der alten arischen Art und dem Entstehen des christlichen Vielkuppelbaues vermittelt zu haben.

*B.* Der Einkuppelbau. Auf die Freistellung einer quadratischen Einzelkuppel scheint schon in vorchristlicher Zeit der Grabbau geführt zu haben. So dürften die Gräber der arsakidischen Könige, so die der Stifter des christlichen Staates Armenien, Trdat und Gregor, und so auch die Gräber ihrer Nachfolger, in Hocharmenien ausgesehen haben. Erhalten ist von solcher Bauart allein ein nahe den armenischen Grenzen liegendes Beispiel des 4. Jahrhunderts, das wohl am Grabe des heiligen Jakob († 338) in Nisibis, im Jahre 359 errichtete Baptisterium, der älteste erhaltene kirchliche Bau Mesopotamiens. Doch bietet das Theoderichsgrab in Ravenna Ersatz. Zur Entwicklung als Raumgröße kam diese Bauform jedoch erst, als man sie für den christlichen Versammlungsraum einrichtete und dabei nicht durch Aneinanderreihung mehrerer Zellen, sondern durch Freistellung und Vergrößerung der Einzelzelle vorging. Solche „Martyrien“ wurden in Armenien in der notwendig werdenden Verstrebung durch in den Achsen an das Quadrat angeschobene große Nischen gewonnen, die den Kuppeldruck bis zum Boden hinableiten.

Es gibt zwei Grundformen dieser Strebenischen- oder Konchenkuppel über dem Quadrat. Die eine, das Konchenquadrat, zeigt die Strebenischen aus der Mitte des auch außen sichtbaren Mauerquadrates hervortretend, die andere, der Vierpaß, zeigt das Quadrat nur innen, die Strebenischen stoßen ohne Trennung in seinen Ecken zusammen. In beiden Gattungen lassen sich Reihen von Arten nebeneinander unterscheiden:

*a)* Konchenquadrate. Sie treten in drei Arten auf: mit Strebenischen in den Achsen allein oder auch in den Ecken, oder ohne solche, aber mit Mittelstützen.

Kuppelquadrate mit Strebenischen in den Achsen. Diese wichtigste Reihe war bis jetzt unbekannt. Die Forschungsreise des Instituts meiner Lehrkanzel in Wien machte die ersten Aufnahmen des einfachsten noch erhaltenen Vertreters dieser Art, der Kirche von Mastara von 650 etwa (Abb. 1). Er entbehrt — bis auf Bogenleisten unter den erneuten Dächern und Bogenbändern um die Fenster — jedes reicheren Schmuckes und hat ein Seitenstück in der Gregorkirche im Kloster Haridscha vielleicht aus dem 6. Jahrhundert. Eine zweite, aber innen und außen reich mit Blendbogen auf Diensten ausgestattete Art ist in einem alten Prachtstück, der Kathedrale von Artik (Abb. 6/7), und einem jungen Beispiele, der im zweiten Viertel des 10. Jahrhunderts entstandenen Apostelkirche

in Kars, erhalten. Während letztere Blendbogen nur an der Kuppel zeigt, umspinnen sie in Artik zwei der Strebenischen und rufen mit ihren „Würfelkapitellen" an den Enden der Dienste und dem dreistreifigen Bandgeflechte, das an den Kranzgesimsen wiederkehrt, die lebhafteste Beachtung des Abendländers hervor. Diese echt armenischen Bauten wirken im Äußern streng massig geschlossen, hauptsächlich durch die zur Pyramidenkuppel von allen Seiten gleichmäßig ansteigenden Dächer der vier Strebenischen.

Die Ausbreitung dieser Bauform über Armenien hinaus ist keine geringe. Es wird uns nicht wundern, sie noch im nördlichen Mesopotamien (Deir es-Zaferan) und in Georgien zu finden. Dagegen möchte man das reich ausgestattete Konchenquadrat von Amman im Moab in engere Verbindung mit dem rein iranischen Gebiete bringen. Die Strebenischen setzen im Grundriß rechteckig an und werden dann durch Trichter ins Rund übergeleitet wie in manchen anderen nicht rein armenischen Beispielen. Die wichtigste Tatsache für den Westen ist wohl, daß sich das Konchenquadrat über die Dobrudscha (Tropaeum) bis zu den Tschechen verfolgen läßt, deren älteste nationale Denkmäler unter anderem kleine Kuppelkirchen von dieser Form sind.

Neben diesen mehr volkstümlichen Beispielen ist eine höfische Verwendung des Kuppelquadrates in Byzanz zu verzeichnen, die vielleicht auf den 989 in Konstantinopel an der Sophienkirche tätigen armenischen Hofarchitekten Trdat zurückgeht. Es sind prachtvolle Klosterkirchen, in denen die Neigung besteht, die Strebenische durch Tonnen zu ersetzen. Das besterhaltene Beispiel ist Hosios Lukas zwischen Helikon und Parnaß, dann das Kloster Daphni bei Athen, endlich, dem Ursprungstyp am nächsten, die Neamoni auf Chios. Nachrichten und die prunkhafte Ausstattung führen darauf, daß alle diese Bauten vom Hofe in Konstantinopel ausgegangen sind.

Kuppelquadrate mit Strebenischen in den Achsen und Ecken. Das beste Beispiel ist die seit langem bekannte Kirche der heiligen Hripsime bei Wagharschapat vom Jahre 618 (Abb. 8/9). Die Nischen in den Ecken sind Dreiviertelzylinder, die, ursprünglich vielleicht zur weiteren Verstrebung der Kuppel bestimmt, sehr bald zu Durchgängen nach Nebenräumen wurden, die der Gottesdienst neben der Ostnische verlangte. Diese Ursachen lassen sich noch gut in Waspurakan übersehen, wo in Achthamar ein später, 915—921 entstandener Vertreter der, scheint es, ursprünglichen Art erhalten ist. In Georgien wieder sind unter anderen zwei Beispiele, die Kreuzkirche von Mzchet um 600 und die durch einen armenischen Baumeister geschaffene Sionskirche in Ateni um 1000 erhalten, in denen die Strebenischen mit den rechteckigen Eckräumen auch im äußern gesondert zu sehen sind. Die Beispiele der vollendeten Hripsime-Art finden sich nur in Armenien: Awan, um 570 erbaut, hat runde, die Hripsime selbst quadratische Eckräume; diese

verschwinden aber im Äußern samt allen Strebenischen in einer viereckigen Ummantelung des Baukörpers, aus der sich mächtig die Kuppel auf ihrer Fenstertrommel heraushebt. In dieser Einkuppelgruppe bildet sich, soweit das Konchenquadrat in Betracht kommt, eine im besonderen armenische Art des Außenschmuckes der Kirchen aus, Dreieckschlitze zur Hervorhebung der Strebenischen aus der Ummantelung, die lotrecht tief schattende Furchen in die Wände legen und zusammengefaßt werden durch einen Giebel, der eine wesentliche Änderung im Eindrucke der Dachmasse hervorbringt. Im Innenraume tritt in dieser Bauform mit Rücksicht auf die Eckräume und die Ummantelung die Tonne auf, eingeschoben zwischen den quadratischen Mittelraum und die Strebenische, dann auch zur Hervorhebung der Westost-Richtung. Diese Bauform ist die eigenartigste, die auf armenischem Boden nachweisbar ist. Sie hat denn auch keine Verbreitung über dessen Grenzen hinaus gefunden — es sei denn, daß man die Peterskirche in Rom dafür gelten läßt.

Kuppelquadrate mit Strebenischen in den Achsen und Mittelstützen. In Armenien selbst ist nur noch ein einziger Vertreter erhalten, die 624—631 entstandene Kathedrale von Bagaran. In der Bauinschrift wird nach der Regierungszeit des Chosrau Parwiz gerechnet und persischer Einschlag kündet sich auch in der Verwendung der Eiform neben den Spitz- und Rundbogen an. Vier Pfeiler trugen die heute eingestürzte, einst auf Trichternischen ruhende Kuppel. Zwischen die Pfeiler sind hohe Tonnen nach den Strebenischen zu eingelegt. Die Ausstattung im Innern ist auf schmale geometrische Leisten beschränkt, im Äußern auf die Bogenbänder über den Fenstern und einen Zahnschnitt auf schräger Fläche, wie man ihn später so häufig als Randleiste in Venedig findet.

Die Bauform von Bagaran ist schon in Iran und auf dem Wege von dort nach Armenien nachweisbar, einmal in einem allerdings späten Ecksaale des Palastes von Sarwistan in der Persis, dann ins Hellenistische umgebildet schon im 2. Jahrhundert in dem syrischen, jetzt verschwundenen Prätorium von Mismiyeh und endlich in einer aus der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts stammenden Kirche vor den Mauern von Resafa, nahe der armenischen Südgrenze. Das armenische Beispiel von Bagaran ist das einzige, das in einem Kreise erscheint, in dem sich das Werden der Bauform folgerichtig nachweisen läßt. Es wird also wohl auf iranische Anregung hin in Armenien seine eigene Entwicklung gefunden haben.

Diese Bauform tritt nun im Jahre 806 auf fränkischem Boden in Germigny-des-Prés auf, wahrscheinlich im Zusammenhange mit den einst vom Schwarzen Meere herüber wandernden Goten durch iranische oder armenische Baumeister übertragen. Dort haben alle Bogen Hufeisenform und auch in den Stuckverzierungen treten deutlich iranische

Züge hervor. Für das Apsismosaik, die Bundeslade zwischen Engeln, scheint eine Parallele im armenischen Tekor erhalten. Ein zweites Beispiel des Konchenquadrates mit Mitteistützen, 879 entstanden, S. Satiro in Mailand, gibt an Stelle der Pfeiler Säulen und ist vielfach umgebaut. Einen nicht unbedeutenden Einfluß spielt dieser Bautypus in den Handzeichnungen des Leonardo. Es ist nicht unmöglich, daß er ihn in Armenien selbst kennen gelernt hat. Im allgemeinen also sind im Westen nur einzelne versprengte Beispiele nachweisbar. Dagegen ist die Bedeutung dieser quadratischen Kreuzkuppel, allerdings zumeist ohne die Strebenischen von Bagaran, für das östliche Europa eine außerordentliche; sie ist die bevorzugte Kirchenform der orthodoxen Christenheit geworden. Ich gehe darauf erst später ein.

*b*) Reine Strebenischenbauten. Die ursprünglich zur Verstrebung des Mauerquadrates in Armenien eingeführten Großnischen treten für sich ohne das Mauerquadrat zusammen und umschließen entweder ein Raumquadrat, -sechseck oder -achteck, so daß also sternförmige Bauten mit vier, sechs oder acht unmittelbar aneinanderstoßenden Strebenischen entstehen. Die Kuppel ruht auf den diese Nischen bildenden radial nach der Mitte vortretenden Mauerkeilen und erhebt sich mit einer Fenstertrommel zur Halbkugeldecke mit pyramidalem Dache. Wir fanden ganze Schichten solcher Bauten aus der Bagratidenzeit in Ani und Chtskonk sowohl wie aus dem 7. Jahrhundert in Agrak, Irind und Eghiward erhalten. Sie müssen aber in der Bauform schon in vorchristliche Zeit, wahrscheinlich auf den Bäderbau zurückgehen.

Ich nenne einen Bau mit vier Nischen Vierpaß und unterscheide da wieder den einfachen Vierpaß und einen solchen mit Umgang. Ersterer ist im Abendland in Biella und Galliano in Oberitalien, dann in S. Croix in Montmajeur in Frankreich nachzuweisen und findet sich auf dem Wege nach dem Westen in einem Vierkonchenbau auf dem Wawel in Krakau.

Wichtiger ist der Vierpaß mit Umgang. Der bedeutendste Bau dieser Gruppe ist in Armenien das, wie ich annehme, in ein Gehäuse gestellte Grab des heiligen Gregor von Zwarthnotz, vom Katholikos Nerses III. zugleich mit einem Palaste um 650 errichtet (Abb. 11). Ausgrabungen stellten einen mächtigen Vierpaß mit Umgang fest, der im 9. Jahrhundert in Bana und Ischchan, im Jahre 1000 von König Gagik in Ani wiederholt wurde. Diese Schicht zeigt den Vierpaß rund oder vieleckig ummantelt. Es dürften aber auch Bauten bestanden haben, die den inneren Vierpaß mit einem äußeren umschlossen. Ein Zwischenglied nach dem Westen hin ist in der sogenannten „Roten Ruine" bei Philippopel, ein Vierpaß mit Vierpaß-Ummantelung in dem bekannten, leider mehrfach umgebauten S. Lorenzo in Mailand erhalten.

Gerade an dieser Ruine läßt sich erfassen, welche Bedeutung die Entdeckungen in Armenien für das Verständnis des Werdens der christ-

lichen Kunst in Europa haben. S. Lorenzo war eines der größten Rätsel. Man hat vielleicht zu wenig beachtet, daß noch ein zweiter Bau auf italischem Boden daneben zu halten ist, die „Minerva medica“ genannte Ruine in Rom, wahrscheinlich zu einer Villa des Licinius Gallienus (260—268) gehörig und schon in Konstantins Zeit durch zwei mächtige Nischen verstrebt. Ist der Mailänder Bau ein Konchenquadrat, so setzt sich die Minerva medica aus zehn Strebenischen zusammen, die eine Kuppel mit Fenstertrommel trugen. Ich habe den Eindruck, daß schon die römische Schöpfung, die ganz aus der üblichen Bauweise der Kaiserzeit herausfällt, auf die damals in Rom stark hervortretenden Armenier zurückgeht. Es wäre damit nur einer der Beweise erbracht, die dazu zwingen, die armenischen Kuppelbauten den Typen nach schon dem vierten und die reinen Strebenischenbauten einer noch früheren Zeit zuzuweisen. Diese Annahme wird viel Arbeit auslösen, aber auch eine ungeahnte Klärung herbeiführen, die nicht eintreten konnte, solange wir unsere Blicke ganz eng auf den Mittelmeerkreis gerichtet hielten und nicht vergleichend auch den Osten, vor allem Iran, heranzogen. Jetzt schlägt Armenien durch die Einführung der Strebenischen die erforderliche Brücke.

Mit dem Kreise der Vierpässe mit Umgang berührt sich nun auch die Sophienkirche in Konstantinopel. Schon die Baumeister der türkischen Eroberer wiederholten sie nicht mit Emporen, das heißt indem sie die Großnischen in der Querachse verbauten, sondern als richtigen Vierpaß. Die prunkende, aus antiken und iranischen Elementen gemischte Ausstattung erschwerte das Erkennen der zugrunde liegenden Bauform; erst jetzt wird der Zusammenhang klar. Das aus der Hauptkuppel mit zwei Halbkugeln, das heißt angelehnten Strebenischen bestehende Langhaus ist so ausgesprochen armenischer Art, daß man nicht zweifeln kann, wo die kleinasiatischen Baumeister diese Bauform hergeholt haben. Es wird sich darum gehandelt haben, in Konstantinopel eine Hofkirche zu errichten, die zugleich als Reichsversammlungshalle dienen konnte. Die Emporen dienten kaum nur dem Zwecke der Unterbringung der Frauen.

Die zweite Art der reinen Strebenischenbauten, der Sechspaß (Abb. 10) hat eine ausgedehnte Verbreitung in Georgien gefunden und dort zu den seltsamsten Umbildungen geführt, von denen eine in Kumurdo eine auffallende Nachbildung in dem attischen Kloster Dau gefunden hat, nur ist auch da wieder eine Empore hinzugekommen. Die Kapelle auf der Feste Marienberg zu Würzburg, der „älteste erhaltene Kirchenbau Deutschlands“, ist ein Sechspaß armenischer Art; eine genaue Untersuchung wird zu entscheiden haben, ob wir es nicht mit einem Markstein für universalhistorische Einstellung zu tun haben.

Die dritte Art der reinen Strebenischenbauten Armeniens, der Achtpaß, ist bekannt durch S. Vitale in Ravenna. Freilich muß man sich

auch bei diesem Achtpaß vor Augen halten, daß da, wo diese Bauform in breiter Schicht vorkommt und durch unzählige Fäden an andere folgerichtig darauf zuführende, beziehungsweise davon ausgehende Kirchengattungen anschließt, in Armenien, immer die Empore fehlt. Sie stellt sich sofort ein, sobald dieser Typus griechischen Boden betritt. So schon in Konstantins Zeit in des Kaisers Oktogon in Antiochia, das an Stelle eines älteren Bades errichtet wurde. Dieses von Eusebios beschriebene und öfter erwähnte Bauwerk vermittelt zwischen Armenien und S. Vitale, das bisher fast als Wiederholung des antiochenischen Baues gelten konnte. Auch dieser dürfte ein Achtpaß mit Umgang gewesen sein. Der einfache Achtpaß findet sich noch spät in S. Michel-Entraigues bei Angoulême. Brunnelleschi in seinem angefangenen Templo degli angeli in Florenz und Leonardo in seinen Handzeichnungen haben diesen Baugedanken wieder aufgegriffen.

2. Die Tonne. Wir sahen sie bereits im Kuppelbau auftauchen, doch scheint ihr eigentliches Stammgebiet im christlichen Kirchenbau nicht so sehr in Iran oder Armenien zu suchen, als in Mesopotamien. Dort sind in breiter Schicht Kirchen erhalten, die ausschließlich mit der Tonne eingewölbt sind. Da diese Art der Deckenbildung im größten Maßstabe auch in sasanidischen Palastbauten Mesopotamiens, so in dem weltberühmten Taq-i-Kisra, erhalten ist, wird es sich wohl um eine bodenständige, im Zweiströmeland seit dem Eingreifen der Parther besonders reich entwickelte Bauform handeln, die, ursprünglich in Lehmziegeln ausgeführt, nur da ohne Ausgrabungen nachweisbar ist, wo sie, wie eben in den sasanidischen Palästen, durch den gebrannten Ziegel oder im alten assyrischen Norden durch Stein und Ziegel ersetzt worden ist.

Ein Bauwerk parthischer Zeit, der Palast von Hatra am Mittellauf des Euphrat und Tigris, zwischen beiden in der Wüste gelegen, baut sich im Erdgeschoß ausschließlich auf der Tonne mit Gußmauern in Steinverkleidung auf. Nur in den oberen Stockwerken ist die arabische Art der Eindeckung verwendet, wie wir sie von den Kirchen des Hauran her kennen. Noch weiter zurück kommen wir zu den assyrischen und babylonischen Palästen, in denen die einheitliche Anwendung der Tonne umstritten sein mag, jedenfalls ist sie auch dort schon nachweisbar. Neuere Ausgrabungen haben Tempelanlagen zutage gefördert, die als Vorläufer des späteren Kirchenbaues angesehen werden könnten.

*A.* Der Breitbau. Es gibt zwei Gebiete, die nicht wie die Mittelmeerländer vom Längsbau ausgingen, sondern dem Eintretenden einen in die Breite gehenden Raum vorlegten. Die eine Art stammt aus dem arabischen Gebiete und ist in den christlichen Kirchen Ostsyriens zu Hause. Runde Steinbogen auf Pfeilern werden hintereinander geordnet, zur Wagrechten abgemauert und durch Steinbalken abgedeckt. Mehrere

solche Joche hintereinander können schließlich auch einen Längsraum bilden. Anders in Mesopotamien. Dort besteht die Kirche aus einem einzigen tonnengewölbten Querschiffe (Abb. 12—13), das breit zwischen Eingang und Apsis gelegt ist. Dem Abendländer ist der Anblick schon im äußern völlig ungewohnt, weil ihm das Dach nicht wie beim griechischen Tempel den Giebel, sondern wie in China die Dachschräge entgegenbreitet. Die besten Beispiele sind in der Jakobskirche von Salah, einigen Klöstern des Tur Abdin und in Kesum bei Edessa erhalten. Möglich, daß es sich im Typus um die noch unmittelbar mit den altorientalischen Baugewohnheiten zusammenhängende Kirchenform aus dem Anfange des 3. Jahrhunderts handelt, als Edessa vorübergehend das Christentum zur Staatsreligion erhob. Auf die weitere Entwicklung der christlichen Kunst hat diese Bauform keinen Einfluß gewonnen, es sei denn in der Bildung des Querschiffes, besonders in jener armenisch umgebildeten Form, die ich das Kuppelquerschiff nenne und die an eine mittlere Kuppel seitlich Strebenischen, also Halbkuppeln anlehnt. In Khakh im Tur Abdin ist noch ein ausgezeichneter Vertreter dieser Art in der Marienkirche erhalten. Die Sophienkirche in Konstantinopel hat mit dieser durch die armenische Kuppel mit Strebenischen ausgestatteten mesopotamischen Bauform insofern eine entfernte Ähnlichkeit, als auch dort ein Kuppelschiff, aber in die Längsachse gedreht, wiederkehrt. Wahrscheinlich sind aber die Zusammenhänge, wie ich oben andeutete, doch andere, das heißt gehen unmittelbar auf Armenien zurück. Vielleicht hängt mit dem mesopotamischen Breitbau auch die Einführung des Querschiffes im Abendlande zusammen.

*B.* Der Langbau. Kuppel und Tonnenbreitbau beherrschen durchaus die älteste christliche Kirchenbaukunst des Ostens. Vielleicht mag daneben ein einschiffiger Längsbau vorgekommen sein. Im 5. Jahrhundert aber beginnt sich die Bauform des Mittelmeerkreises, der dreischiffige Langbau, im Wege der Kirche auszubreiten, was sowohl in Ostsyrien wie in Armenien festgestellt werden kann. Man versucht in Syrien zunächst, Bogen und Steindecke beizubehalten, übernimmt dann aber vorwiegend das Holzdach. Das Wölben geschieht erst in Armenien, und zwar wahrscheinlich im Zusammenhange mit Nordmesopotamien und Kappadokien. Dort überall kommt der dreischiffige Langbau nur gewölbt vor, das Holzdach bildet die Ausnahme. In den an Syrien grenzenden Euphratgebieten bis nach Meiafarqin hin gibt es in den Städten Beispiele dafür. In den Klöstern des Tur Abdin aber, in Armenien und Binbirkilisse kennt man ausschließlich die gewölbte Hallenkirche, daneben nur ausnahmsweise die richtige gewölbte Basilika mit Oberlichtgaden. Für jede der drei Gattungen des Langbaues haben sich im Osten mehr oder weniger zahlreiche Belege erhalten. Ich sehe, wie gesagt, von dreischiffigen Bauten mit Holzdecke ganz ab und habe nur die gewölbten im Auge. Der einschiffige und dreischiffige Längsbau

ohne Oberlicht (die Hallenkirche) ist in breiten Schichten vertreten. Für die eigentliche Basilika mit dem Lichtgaden sind Beispiele selten. Einzig und zugleich das glänzendste Beispiel dafür, daß die armenischen Baumeister, die doch ganz der Kuppel zugewandt waren, sich auch mit dieser Aufgabe zurechtfanden, ist Ereruk (Abb. 14/5 und 21), eine richtige, in einem Guß geschaffene Basilika mit entwickelter Schauseite im Westen zwischen Türmen. Sowohl die Westvorhalle, wie die Seitenschiffe, wie das über Fenstern erhöhte Mittelschiff trugen Tonnengewölbe. Zu Seiten der Apsis mehrstöckige Nebenräume mit steigenden Tonnen, wie sie auch in Kleinasien, Como und Aachen nachzuweisen sind. Ereruk gehört aber wohl noch dem 5. Jahrhunderte selbst an, als die griechische und aramäische Kirche in Armenien ihre Bauformen durchsetzen wollten. Auch hier bewährt sich also, daß die bedeutendsten Leistungen am Anfange der christlichen Kunst, im gegebenen Falle dem 4.—6. Jahrhundert angehören. Ereruk ist einer der glänzendsten Vertreter des gewölbten Basilikenbaues überhaupt.

Auf die Ausbreitung des gewölbten Langbaues gehe ich erst im nächsten Abschnitte, der ganz dieser Frage gewidmet sein soll, ein.

3. Der Gegenstoß des Kuppelbaues. Armenien bleibt trotz des vordringenden Langhausbaues bei der Kuppel, es setzt in seinem Umkreise, dann in Konstantinopel bis nach Thessalonike hin und in Ägypten seine Einheit, die quadratische Kuppel, auch in Bauformen durch, die eine Vermittlung nach dem Langbau hin bedeuten, so mit Strebenischen in Dreipaßbauten, und zwar mit einem oder drei Schiffen, oder ohne Strebenischen, aber dafür mit Emporen in der sogenannten Kuppelbasilika.

*A.* Dreipaß (Trikonchos). Die einschiffigen Dreipässe entstehen, indem die Strebenische der Westseite von Konchenquadraten oder Vierpässen durch eine Längstonne oder eine Breittonne ersetzt wird. Letztere Art, wie sie in Khakh am Oberlaufe des Tigris und den ägyptischen Klosterkirchen erhalten ist, könnte, wie gesagt, von der mesopotamischen Breitkirche ausgehen, indem man die Tonne ersetzte durch eine Mittelkuppel mit angelehnten Halbkuppeln. Der längsgerichtete Dreipaß dürfte also nicht nur, wie ich „Orient oder Rom" zeigte, im Grabbau wurzeln, sondern auch unabhängig davon in Armenien aus dem Strebenischenbau durch die kirchliche Forderung der Längsrichtung entstanden sein. Von dieser Art ist dort eine ganze breite Schicht aus allen Jahrhunderten erhalten; sie wandert zu Lande und zur See nach dem Westen. Die cellae trichorae in Südrußland, auf dem Balkan, in Italien, vor allem in der Lombardei und in Frankreich bezeichnen den Weg dieser besonders am Rhein in der schon in Armenien vorgenommenen Umbildung zur Dreischiffigkeit nachweisbaren Bauform. In Armenien sind heute noch zwei große Kathedralen dieser reichen Gattung aus dem 7. Jahrhundert erhalten, Thalin (Abb. 2) und Dwin. In beiden wahrt

die Kuppel im Gegensatze zu der einschiffigen Art die Mitte. Auch in dem Armenien am nächsten liegenden Ausbreitungsgebiete, in Georgien (Kutais) und im mesopotamischen Euphrat- und Tigrisgebiete finden sich noch solche das Eigengesetz des Einkuppelbaues beobachtende Schöpfungen, so in dem Viernischenlängsbau mit Umgang in Resafa und der Marienkirche von Amida. Ob beide freilich Dauerkuppeln trugen, ist zweifelhaft.

*B.* Kuppelbasilika. Ausschließlich auf Asien und Balkan blieb die Kuppelbasilika beschränkt. Sie tritt im Umkreise Armeniens, im Süden und nach Westen vorschreitend bis Salonik auf. Ihre Eigenart entsteht dadurch, daß die armenische Einkuppel, sobald sie griechisches Gebiet betritt, die Forderung einer Empore für die Frauen erfüllen muß. Die Folge davon ist, daß, wie in der Sophienkirche die seitlichen Strebenischen, so hier die seitlichen Quertonnen verbaut werden, wodurch zum mindesten im Untergeschoß zwei durchlaufende Seitenschiffe entstehen.

Die in der einstigen Hauptstadt Armeniens, Tigranocerta, jetzt Meiafarqin, im 7. Jahrhundert entstandene Marienkirche nimmt noch Rücksicht auf den mesopotamischen Breitbau, es ist der Typus, der auch in der Sophienkirche in Salonik versprengt und in byzantinischer Art ausgestattet auftaucht. Sie belegt die Wanderung von Armeniern und Mesopotamiern nach Westen in vorjustinianischer Zeit. Kasr ibn Wardan im Euphratgebiet und Kodscha Kalesi in Kilikien zeigen bereits die ausgesprochene Langform im 4. bis 6. Jahrhundert neben der Breitform bestehend. Sie breitet sich früh über den kleinasiatischen Westen aus und hat vielleicht zwei ähnlich frühe Vertreter wie der Breitbau (in Salonik) auf dem Balkan, in Philippi und Pirdop. Diese Längsbauten machen heute in ihrem Trümmerzustand, wie die aufrechte Irenenkirche in Konstantinopel, den Eindruck von Zweikuppelbauten. Wahrscheinlich waren auch sie längsgerichtete Kuppelbasiliken. Alle haben Emporen. In die Reihe der Kuppelbasiliken gehört auch die Sophienkirche in Konstantinopel, die ich oben als außergewöhnlich herausgehoben habe. Sie ist ein basilikal umgebildeter Vierpaß, bezeichnend sind die Emporen. Fallen diese wie in den türkischen Moscheen weg, so ist die Kuppelbasilika mit durchlaufenden Seitenschiffen im Erdgeschoß unmöglich. Man könnte für Kuppelbauten, die dann trotzdem ausgesprochen basilikal wirken und womöglich noch gewisse Kennzeichen der Basilika, wie eine auffallende Längsrichtung und die begleitenden Außenhallen übernommen haben (in Odzun in Armenien und Mokwi in Georgien), die Bezeichnung Kreuzkuppelbasilika einführen. Dem Hellenismus am nächsten steht die Kuppelbasilika von Meriamlik.

*C.* Kreuzkuppelkirche. Alle vermittelnden Formen treten schließlich zurück vor der rein armenischen Bauform der Kreuzkuppel-

kirche. Sie entsteht entweder unmittelbar aus dem Konchenquadrate mit Mittelstützen (Bagaran), durch Hinweglassung der Strebenischen und leichte Betonung der Längsrichtung (Mren) oder durch Aufsetzen der Kuppel auf die Pfeiler-Hallenkirche (Tekor), wobei die alte Längstonne und die neuen kurzen Quertonnen als Verstrebung genügen. Die Hauptsache ist, daß bei der Kreuzkuppelkirche die Kuppel auf vier im Quadrat stehenden Pfeilern ruht und zwischen diesen durch vier in den Achsen auseinandergehende Tonnen verstrebt wird. Es entsteht also ein Raumkreuz, über dessen Vierung die Kuppel aufragt, in Armenien immer über der Mitte, in den Ausbreitungsgebieten, je nachdem Lang- oder Kuppelbau überwiegt, nach der Apsis verschoben oder über der Mitte bleibend.

Diese Bauform greift zunächst auf Kleinasien und mit der armenischen Dynastie auf Konstantinopel über. Der erste Kaiser dieses Geschlechtes, Basileios I. (867—886), erbaute dort in dieser Bauform seine Palastkirche, die sogenannte Nea. Der Typus hat dann in der byzantinischen Kunst, in ihren und in den Ausbreitungsbezirken des Armenischen und Georgischen eine geradezu herrschende Rolle gespielt und ist bis auf den heutigen Tag die Bauform der orthodoxen Kirche geblieben. Ich gehe darauf nicht näher ein, weil ich mein Augenmerk in erster Reihe auf den Ursprung der christlichen Kirchenkunst des Westens gerichtet hatte. Im allgemeinen kann gesagt werden, daß der Sieg der Kreuzkuppel auch den Sieg des Kuppelbaues überhaupt bedeutet. Es sind erst die Meister der italienischen Renaissance, die diese Wandlung in der Baukunst des Abendlandes durchgesetzt haben. Davon im nächsten Abschnitte. Ich bleibe zunächst noch beim Osten.

*D.* Kuppelhalle. In Armenien bildet sich durch Übertragung der Kuppel auf den zwangsweise eingeführten Längsbau mit Tonnen eine Bauform heraus, die den Keim der christlichen Nordkunst Europas (Gotik) in sich trägt. Schon die Verstrebung durch Nischen wurde einst, als man um die Entstehung des „opus francigenum“ stritt, als erster Schritt in dieser Richtung betrachtet, ohne daß man von den Tatsachen in Armenien eine Ahnung hatte. Als es sich dort darum handelte, der Basilika zugleich mit der Kuppel Raumeinheit zu geben, da trat die Dreischiffigkeit zurück, die Pfeiler wurden unmittelbar an die Wand gerückt und die Seitenschiffe bildeten sich zu tiefen Nischen um, die nicht selbständig, sondern als Raumteile des einen Schiffes mit der Kuppel wirkten, wie später in der Barockkirche. Die an die Innenwand gerückten Pfeiler bedeuten eigentlich das gleiche, wie die im rechten Winkel nach außen gedrehten Wandteile der Gotik: Beide Arten sind Strebepfeiler.

Die „Kuppelhalle“ ist vollkommen fertig ausgebildet erhalten in der Kathedrale vom Jahre 668 in Thalisch (Arudsch, Abb. 3 und 4). Natürlich wird dieses Beispiel kaum der älteste Vertreter der Gattung

sein; vielmehr läßt sich erwarten, daß die armenischen Baumeister diese einzig befriedigende Lösung im Widerstreite nationaler und kirchlicher Forderungen schon am Ende des 5. oder im 6. Jahrhunderte fanden. Die Kuppelhalle behält die Kuppel über der Mitte bei. Eine der bedeutendsten Schöpfungen, die Kathedrale von Ani (Abb. 5 und 23—25), durchbricht die Pfeiler durch ganz schmale Bogen so, daß die Stützen freistehen. Es ist eine Freude zu sehen, bis zu welcher Folgerichtigkeit ihr Erbauer, der Hofarchitekt Trdat, darin knapp vor 1000 die armenische Kunst derart über das „Romanische" hinaus zur „Gotik" steigert, daß manche Forscher annahmen, es müßte ein Abendländer sie im 13. Jahrhundert umgebaut haben. Die eingehende Bearbeitung der armenischen Kunst hat gezeigt, daß die Werke des Dombaumeisters Trdat im letzten Viertel des 10. Jahrhunderts durchaus einheitlich mit Bündelpfeiler und Spitzbogen arbeiten, daneben zwar noch das „Würfelkapitel" beibehalten, aber die Dienste mit so hoch profilierten Füßen versehen, daß auch da der „gotische" Eindruck entsteht. Hätte die armenische Kirche nicht durch ihren Kanon 182 in den freien Wettbewerb der Baukünstler eingegriffen und der Armenier durch sein Gußwerk mit Plattenverkleidung nicht zu wurzelecht an der Mauer festgehalten, dann hätte seine nordische Bauart vielleicht noch viel entschiedener den Weg fortgesetzt, den die abendländischen Baumeister bis zu Vignola herauf übernahmen, beziehungsweise wiederfanden.

An den Schluß dieses Abschnittes ist die Kuppelhalle des Vignola zu setzen, die er in der ersten Ordenskirche der Jesuiten, im Gesù zu Rom schuf. Sie läßt sich ohne weiteres neben Thalisch stellen, das 900 Jahre älter ist: nur die Kuppel ist bei Vignola aus der Mitte nach der Apsis hin verschoben und ebenso das Licht nicht in der Höhenbeleuchtung auf die Kuppel eingeschränkt. Vignola setzt eben seine Kuppel auf die Längsrichtung an deren Ende und beleuchtet auch das Langhaus fortlaufend von oben; der Armenier dagegen vergaß nie die Raum- und Lichteinheit zu wahren, die im Wesen der Kuppel liegt. Wir kommen darauf im nächsten Abschnitt anläßlich der Peterskirche zurück.

Zusammenfassung. Es ergibt ein falsches Bild vom Ursprung der Kirchenkunst, anzunehmen, die christlichen Vorstellungen kleideten sich anfangs in die antike Kunstform und sprengten diese später. Auch die Voranstellung des lateinischen und griechischen Sprachgebietes verwirrt, weil das Aramäische, Iranische und Armenische eine zum mindesten gleichwertige, wenn nicht als Quelle jener Kräfte, die der Entwicklung den eigentlichen Anstoß gaben, erhöhte Beachtung verdienen. Bezeichend ist, daß damit jene Erkenntnis weiter ausgebaut wird, die dahin geht, mit der Diokletianischen Neuordnung trete in Rom an Stelle der römisch-hellenistischen die Fügung des persischen Großstaates. Das ist nicht nur im gesellschaftlichen Aufbau, sondern eben auch in

der bildenden Kunst der Fall. Wenn das bisher niemand ahnte, beziehungsweise auf mein Drängen hin zugeben wollte, so zeigt sich nur, wie wenig man die Fragen nach Schicht und Einzelfall in der altchristlichen Baukunst ernst nahm und vor allem, wie man sich durch Schulmeinungen, die von Rom, Wien und Berlin aus hartnäckig bis auf den heutigen Tag verfochten werden, von dem Eingehen auf meine wegweisenden Arbeiten abhalten ließ. Es gibt auch in der Forschung immer noch außerwissenschaftliche Mächte, die glauben, die Welt wäre in ihrem Fortschritt von ihnen aufzuhalten.

Man glaube doch nur nicht, daß heute noch das Schlagwort von 1901 „Orient oder Rom" eine Rolle spielt und wir uns einigen könnten, wenn dafür „Orient und Rom" eingesetzt wird. Um solche Haarspaltereien hat es sich von vornherein nicht gehandelt. Im Gebiete der Baukunst ist wohl überhaupt jedes weitere Wort überflüssig. Auch wird man von da aus beurteilen können, ob das Hypothetische, das nach dem 4. Vortrage (den ich dem Abendlande widme), auf den Gebieten der ausstattenden und rein darstellenden Kunst übrig bleibt, nicht an der Gewißheit Halt gewinnt, die bezüglich der Baukunst allmählich erreicht ist. Es handelt sich in diesem Gebiete nicht mehr um „unvorgreifliche" Annahmen, aufgestellt zu dem Zwecke, zu prüfen, ob es vielleicht so gewesen sein könnte (heuristische Hypothesen), sondern um Tatsachen, die in der Gesinnung der Forscher maßgebende Bedeutung gewinnen müssen. Sie lassen nicht länger zu, daß man sich auf Nachrichten hin zusammenreimt, es werde wohl so oder so zugegangen sein. Der Fachmann, der auf Grund der vergleichenden Beobachtung von Kunstwerken Wesensforschung und Entwicklungsgeschichte treibt, hat festeren Boden unter den Füßen, als der Philologe, der auf Grund von Quellen Geschichte zu schreiben wagt und (als Vertreter der christlichen Antike immer einseitiger werdend) glaubt, dabei die ganze Entwicklung womöglich neuerdings auf den Boden von Rom allein verlegen zu können. Rom hat überhaupt nicht mitzureden, sobald es sich um schöpferische Tat in der bildenden Kunst handelt, wie etwa in den „Mosaiken römischer Apsiden". Über die Ausstattung dieser Halbkuppeln in Abschnitt VI und VII.

# IV. DAS ZEITLICHE HINTEREINANDER IN DER BAUKUNST DES ABENDLANDES.

Nach der oben gegebenen Zeitbestimmung fasse ich die christliche Baukunst, deren Ursprung ich behandle, nicht in dem engen Sinne von „Altchristliche Kunst", sondern gehe über das Mittelalter hinaus bis zur Hochrenaissance und sogar zum Einsetzen jener Strömung, die durch die Gegenreformation über ganz Europa verbreitet wurde. Die Gliederung, die wir gewöhnlich machen: altchristlich bis 476 oder 568, Völkerwanderung bis Karl dem Großen, ottonisch bis 1000 etwa, dann romanisch, gotisch, Renaissance ist zeitlich nur gerechtfertigt, solange wir lediglich den engen Kreis des abendländischen Westens im Auge haben, und selbst da gilt die Einteilung nur im Anschluß an die Geschichtsforschung. Sie wird unhaltbar, sobald jene Erweiterung des Gesichtskreises erfolgt, für die das vorliegende Buch eintritt. Was diese ganze Zeit in der bildenden Kunst ausfüllt, sind Kämpfe zwischen Ost und West, Norden und Süden. Danach wird die Entwicklung einzuteilen und werden die einzelnen Abschnitte zu benennen sein.

Wie in dem vorhergehenden Abschnitte die Basilika, so vernachlässige ich hier absichtlich das Nachleben der Antike, wie es zweifellos immer wieder in der Nachbildung von überlieferten Gestalten der Bauausstattung, besonders in der Säule und ihrem Kapitell, vorliegt. Man kann beobachten, daß, wo ein Rückschlag in der Entwicklung des Bauens an sich stattfindet, die Einführung antiker Glieder in der Ausstattung zum Kennzeichen wird, bis mit der Renaissance der seltsame Fall eintritt, daß die Bauausstattung der Antike vollständig zum Siege gelangt und dem Bauen, das ganz andere Wege ging, zum guten Teile seine Gesetze aufzwingt.

Die abendländische Kunst, ob sie sich nun im allgemein hellenistischen Fahrwasser oder in dem besonderen von Rom befand, war vor Eintritt des christlichen Kirchenbaues in die Öffentlichkeit, das heißt vor 313 auf dem besten Wege, den von Mesopotamien und Iran geförderten Gewölbebau zur völligen Herrschaft zu bringen. Hätte die Kirche, wie es im Osten der Fall war, dieses Drängen auch im Abendlande auf-

genommen, dann wäre Europa nicht um mehr als ein halbes Jahrtausend in seiner Bauentwicklung zurückgeworfen worden. Der Zusammenbruch der abendländischen Baukunst ist an die Wiederaufnahme des Holzdaches geknüpft. Wenn die Kirche darin nicht dem Tempel gefolgt wäre, so würde der Entwicklung der nordischen Kunst der falsche Ansatz erspart geblieben sein. Die Konstantinsbasilika auf dem Forum hätte in der Peterskirche des 4. Jahrhunderts ihre Erbin finden sollen, nicht daß man erst im 16. Jahrhundert an ganz andere Voraussetzungen anknüpfen mußte. Welches Ringen liegt in der Tat zwischen diesen beiden Bauwerken, das heißt bis der römische Gewölbebau, in armenischer Art umgebildet, im Abendlande seinen Fortgang nimmt!

Nach diesen Überlegungen gliedert sich die basilikale Baukunst des Abendlandes in folgende Gruppen: die Zeit der Holzdecke, die Übertragung des östlichen Gewölbebaues im Süden, die selbständige Blüte im Norden, endgültig abgelöst durch den wieder vom Süden ausgehenden Kuppelbau, der sich mit der Längsrichtung auseinandersetzt und jede selbständige Ausbildung des Kuppelbaues im Norden verhindert; vielleicht bringt die Zukunft noch diese Lösung: Außenverstrebung (Gotik) und strahlenförmiger Kuppelbau (Armenien), beide nordische Sprößlinge, scheinen füreinander geschaffen.

Das Abendland war während der eigentlich altchristlichen Zeit hilflos dem Mittelmeerkreis und dem Osten ausgeliefert. Von völkischen Bauweisen kann dort beim Kirchenbau des 4. Jahrhunderts nicht die Rede sein. Die allgemein hellenistische Bauweise des Langhauses mit Holzdach herrscht vollständig und wird schließlich zum Willen der römischen Kirche. Es kann als Schicksal der westlichen Bauweise bezeichnet werden, daß weder Konstantin noch seine Nachfolger eines der großen Martyrien des Peter oder Paul als Gewölbebau oder auch nur als Basilika mit einer Kuppel über der Vierung errichteten. Es muß doch so sein, daß in Rom der Zustrom vom Osten her mit der nationalen Bautätigkeit der Armenier und der mesopotamischen Aramäer einerseits, der Gründung Konstantinopels andererseits aufhörte, das römisch gewordene Kreuzgewölbe aber für den basilikalen Säulenbau nicht mehr in Betracht kam. Tonne und Kuppel, die bestimmenden Grundformen des Kirchenbaues im Osten, die ein Apollodoros von Damaskus in seinem Venus- und Roma-Tempel und den großen Foren- und Bäderbauten als Ziegelgroßwerk auf römischen Boden verpflanzt hatte, konnten im christlichen Rom keinen Halt gewinnen.

Bei der überstürzten Annahme der Holzdecke für das christliche Kirchengebäude dürfte mitgewirkt haben, daß man eine solche an den heidnischen Tempeln gewohnt war. In Persien, das heißt sowohl in Iran wie in Mesopotamien, gab es solche Bauwerke nur vereinzelt — wie den Tempel von Garni in Armenien —, daher denn auch dort die Vor-

aussetzung für die Verwendung der Holzdecke schon aus diesem Grunde wegfiel. Von ihrer Einführung in Rom und den hellenistischen Gebieten hätte auch abhalten können, daß die Christen einen Versammlungsraum, nicht ein einfaches Gotteshaus brauchten und der Aufenthalt vieler Menschen durch die dem Feuer leicht zugängliche Decke gefährdet war. Tatsache ist, daß die holzgedeckte Basilika nur da heimisch wurde, wo vorher der antike Tempel in breiter Schicht üblich gewesen war und jene Gebiete am frühesten dem persischen Osten im Gewölbebau folgten, die erstens nicht unmittelbar mit dem ganz vom griechisch-römischen Leben durchsetzten Mittelmeerkreise zusammenhingen und zweitens durch einen regen Handelsverkehr mit den Ausfallstoren des Gewölbebaues im Osten in Verbindung standen. Den Ausschlag aber scheinen die Wanderungen ganzer Völker vom Schwarzen Meere nach dem Westen gegeben zu haben. Sie schufen mit ihrem Gefolge Schichten des Gewölbebaues da (zum Beispiel in Mailand), wo dieser vorher nur in Einzelfällen durch höfisches und kirchliches Bedürfnis nach Auffälligkeit hingedrungen war.

Die Holzdecke hatte es ermöglicht, auch eine andere Vorliebe der Antike mit in die christliche Bauweise des Mittelmeeres herüber zu nehmen, die Säule. Man muß sagen, daß der europäischen Kirchenkunst damit eine Morgengabe in den Schoß gelegt wurde, die im Sinne des Bauens an sich vielleicht noch verhängnisvoller wirkte als die Holzdecke. Denn letztere wurde schließlich verdrängt durch die Rücksicht auf den Schutz der Versammelten und das religiöse Drängen zum Bauen für die Ewigkeit, die Säule aber blieb.

Gegen diese zum Teil durch die Gewohnheit vom antiken Tempel her übernommenen Widerstände hat sich der dem religiösen Versammlungsraume schon aus Gründen der Sicherheit angemessene Wölbungsbau des Ostens im Abendland erst durchsetzen müssen. Das erforderte freilich Zeit und so läßt sich beobachten, daß, was im persischen Osten schon im 4. Jahrhunderte fertig nebeneinander lag, über ein Jahrtausend brauchte, um sich gegen den Hellenismus und Rom im Westen durchzuringen. Dies gelang übrigens nie ganz, noch heute kämpft der Norden um Selbständigkeit gegenüber der ersten Baublüte Europas im Süden. War es ein Verhängnis, daß der christliche Kirchenbau im Gebiete des Mittelmeeres einzelne Gewohnheiten des aus dem Holzbau entstandenen Gehäuses für ein Standbild des Gottes (Gotteshaus) auf den geforderten Versammlungsraum übertrug, so war es nicht minder ausschlaggebend, daß gleichzeitig in Armenien eine denkmalartige Bauform entstand, die wieder den späteren kirchlichen Anforderungen nach der Längsrichtung nicht entsprach. Zwischen diesen beiden äußersten Polen schwankt die Entwicklung hin und her, bis das Abendland mit Tonne und Vielkuppel zu wölben begann und dann seinen eigenen nordischen Weg fand, die orthodoxe Kirche Osteuropas

aber die Kreuzkuppel zu ihrer gesetzmäßigen Bauform machte. Die Kuppel siegt dort über die Längsrichtung. Im Westen dagegen blieb es dauernd beim Richtungsbau. Holzdecke und Säule zwangen mehr noch als die vom Osten übernommene östliche Anordnung des Altares dazu. Er war da, bevor die Ostung Gesetz wurde. Noch im syrischen Küstengebiete war es der Westen, nach dem man sich ursprünglich mit der Apsis wandte. Später schlug die von Armenien und Kleinasien ausgehende Ostung zusammen mit der Längsrichtung auch im Abendlande vollständig durch. Heute weiß man noch kaum etwas von all diesen Entwicklungskämpfen. Erst der Bestand an Kirchenruinen am Ostrande des Mittelmeeres und in Armenien brachte die Möglichkeit, sie aufzudecken. — Bei Betrachtung der Schicksale des Abendlandes in der christlichen Kunst gehe ich aus von jenem Gebiete, das im Westen — wie Armenien im Osten — ursprünglich am wenigsten von Süden berührt war.

1. Die Stabkirchen des Nordens. Zunächst entsteht die Frage, ob der Norden überhaupt imstande war, von sich aus den Weg zum gewölbten, religiösen Versammlungsraum zu finden. Es mag gestattet sein, von einem Vergleich mit China und Indien auszugehen. In China verlangte der Gottesdienst in keiner der drei Landesreligionen einen eigentlichen Versammlungsraum. Der Drang zur Schaffung geschlossener Innenräume von größeren Raumabmessungen fiel also weg; außerdem verhinderten örtliche Voraussetzungen das Auswirken des Ewigkeitsgedankens, die Baukunst blieb dort dauernd beim Holzbau. Anders in Indien, wo der Holzbau bis zur Asokazeit bei den Ariern vorherrschend war. Dann aber gewann der Ewigkeitsgedanke wenigstens in ihrem religiösen Bauschaffen die Oberhand. Nicht nur dem im Freiraum errichteten Stupa mit dem Zaun für das Umwandeln wurde einheitlich Dauer gegeben, auch die Innenräume von Tempeln erhielten Dauerwert, allerdings in jener alteinheimischen Art, die jede Entwicklung des Raumbaues verhinderte dadurch, daß man nicht Raum durch Aufrichtung von Grenzen schuf, sondern ihn aus dem anstehenden Fels aushöhlte oder in ihm stehen ließ. Daneben blieb der Holzbau besonders in den Klöstern und im Palast- und Wohnbau am Werke.

Im Norden scheint das Holzhaus und die Halle von der vorchristlichen Religion nicht führend und von vornherein für gottesdienstliche Zwecke in Anspruch genommen worden zu sein, die Natur selbst hatte im Freien den von alters her gewohnten Platz geboten. Erst kurz bevor das Christentum Eingang fand und durch dieses im besonderen, wurde wohl ein religiöser Versammlungsraum im Sinne von Holzhaus und Halle gefordert. Ich bezweifle also, ob man mit Recht Tempelspuren als Ausgangspunkt für den Kirchenbau annimmt. Der Weg zur religiösen Baukunst wurde vielmehr — man kann darüber heute kaum mit Bestimmtheit urteilen — wie einst in Hellas betreten, nur mit dem Unter-

schiede, daß nicht das Gehäuse für ein Standbild, sondern der Raum zur Aufnahme der einzelnen Gemeinde den Ausschlag gab. Das hatte für den gesamten Norden, den keltischen und germanischen sowohl wie den slawischen eine beachtenswerte Folge: nicht ein Großbau, sondern zahllose kleine Bauten hatten das Bedürfnis der in kleinen Siedlungen oder weit auseinander wohnenden Gläubigen zu befriedigen. Neben dem Baustoff sprach also auch ein gesellschaftlicher beziehungsweise wirtschaftlicher Grund mit: der Mangel an Städten.

Das deutliche Bild dieser ursprünglichen Verfassung des nordischen Kirchenbaues ist nun in den Stabkirchen Skandinaviens erhalten. Die Forscher über christliche Kunst tun Unrecht, diese (den örtlichen Bauformen Irans in ihrer Art entsprechenden) Schöpfungen nicht als Maßstab an die Spitze der Behandlung der Bauformen des Nordens zu stellen, wie ich den altarischen Holzbau als Ausgangspunkt für die armenischen Kirchen nehmen mußte. Das unmethodische Verwechseln der Gebundenheit in der Ausbreitung des religiösen Bekenntnisses vom Süden her und der baukünstlerischen Antwort darauf, die im Norden zunächst in voller Freiheit erfolgte, das heißt bevor auch da der Süden eingriff, hat das Übersehen und Anzweifeln mancher wertvollen Tatsache in der Entwicklung gezeitigt. Wir müssen anfangen, mit der breiten Schicht der nordischen Holzkirche zu rechnen. Es ergaben sich daraus dem Süden gegenüber Widerstände und Ausgleichungen, die schon in der Zeit der östlichen Strömung (dem sogenannten Romanischen), besonders aber beim Werden der Blütezeit des nordischen Kirchenbaues (der sogenannten Gotik) manches erklären dürften.

Die Stabkirchen zeigen neben der einfachsten Hausform von vier Wänden mit einem Giebel, dem einschiffigen Längsraum (Hemse), eine Anordnung im Quadrat mit zuerst, scheint es, vier Innenstützen und Oberlichtgaden (Valdrestypus, Abb. 16). Im Gegensatz zu Dietrichson (Die Holzbaukunst Norwegens, S. 17) könnte man, statt die Holzkirchen für eine Umbildung der Steinkirchen anzusehen und mit den vielsäuligen zu beginnen, bei Aufstellung eines möglichen Stammbaumes gerade umgekehrt den viersäuligen Valdrestypus als Ausgangspunkt nehmen und ihn bis auf den zwölfsäuligen von Borgund verfolgen, einer Kirche, die um 1150 begründet, 1360 ihre heutige Bauform erhielt (Abb. 17). An Stelle der vier Einzelmasten sind Mastgruppen zu je dreien getreten, so daß jener Zwölfsäulenbau entstand, der für den arischen und islamischen Holzbau bis nach Indien und Spanien so bezeichnend ist. In Borgund schlägt schon die Längsrichtung durch, die dann in Befriedigung der Forderungen der Kirche die weitere Entwicklung bestimmt. Jedenfalls wäre die Einstellung von Stützen in den nordischen Holzkirchen der von Süden her drängenden Basilika entgegengekommen (Abb. 18). Auch muß in der nordischen Holzkunst an sich ein Anlaß vorgelegen haben, der den Übergang des Gewölbebaues

von der Tonne zum Kreuzgewölbe förderte. Er liegt wahrscheinlich allein schon darin, den Lichtgaden und die Decke nicht auf die Außenwände, sondern auf in Abständen wiederkehrende Stützen zu legen.

Der Holzbau des Nordens stammt letzten Endes vielleicht aus dem gleichen Strome wie die Holzkirchen der Ukraina, die in Stein nachgebildeten Wohnbauten in den Tempeln von Kaschmir und eine Gruppe von indischen Bauten mit Übereckkuppeln. Ich greife hier nur einen einzigen Beleg heraus, das sogenannte Würfelkapitell der „romanischen" Kunst. Wir irren in der Annahme, die Lombarden hätten es geschaffen und nach Deutschland eingeführt. Vielmehr ist es nach Oberitalien wahrscheinlich aus Armenien vorgedrungen. Dort am Ararat ist es ursprünglich derart heimisch, daß man es ruhig als eine armenische Form schlechtweg bezeichnen könnte. Und doch wäre übereilt, es in Deutschland gerade auf Armenien oder die Lombardei zurückführen zu wollen. Vielmehr ist es in die armenische Kunst wahrscheinlich aus der gleichen Quelle gelangt wie nach Deutschland: aus dem arischen Holzbau. Man muß sich daher immer vor Augen halten, daß der Norden ein ebenso fester Angelpunkt der Kunstbewegung ist wie im Süden der Mittelmeerkreis. Deshalb weil Formen in Armenien so gut wie in der Lombardei und in Deutschland vorkommen, darf noch nicht auf Abhängigkeit untereinander oder von dem Südgebiete als Befruchter aller übrigen geschlossen werden, sondern alle können, abgesehen von den Beziehungen untereinander, noch vom gemeinsamen Rohstoff des Nordens ausgehen. Die Holzbaukunst wird uns erst recht zu beschäftigen anfangen, wenn man ihren grundlegenden Wert für die Nordgebiete selbst und die Randgebiete nach dem Süden hin, wie Armenien und die Lombardei, endlich einmal anerkannt haben wird. Hoffentlich wirken in dieser Richtung die Funde von Oseberg bahnbrechend.

2. Die Ostkunst Westeuropas (romanische Kunst). Wie die Kuppel über dem Quadrat von Iran nach Armenien, so wurde auf irgendeine Art der tonnengewölbte Kirchenbau von Mesopotamien und dem inneren Kleinasien nach den beiden Gallien übertragen und entwickelte sich dann dort wie die Kuppel in Armenien folgerichtig weiter. Als Träger dieser Bewegung drängen sich nach den Erfahrungen, die der Forscher in Ost und West sammelt, immer mehr die Goten auf, jene wahrscheinlich von Schweden über Ostdeutschland nach dem Schwarzen Meere gewanderten Germanen, die an den Norden die Runen gelangen ließen. Nehmen wir die Gestalt des Bibelübersetzers Wulfilas. Er kam aus Kappadokien und ging mit den Goten noch über die Donau. Diese aber drängten unaufhaltsam nach Westen weiter, Hellas, Italien, Gallien, Spanien bezeichnen ihren Weg. Wir finden, wo sie sich ansiedelten, ihre Spuren, freilich in breiter Schicht nicht in Rom und nicht in Ravenna. Denn wenn sie auch einzelne Martyrien, wie das Grab des Theodorich, als Kuppelbauten errichteten, die Gemeinde-

kirche blieb doch auch in Ravenna holzgedeckter Längsbau. Ursus freilich scheint dort eine gewölbte Basilika errichtet zu haben; aber sie fand keine Nachfolge. Anders in Mailand. Dort muß schon Ambrosius vom Gewölbebau Gebrauch gemacht haben, freilich blieb S. Lorenzo allein als frühestes Wahrzeichen der von ihm eingeleiteten Strömung erhalten. Davon gleich mehr.

Es waren die Westgoten, die im Abendlande jene Grundlagen schufen, auf denen sich dann allmählich unter stetiger Nachwirkung des Ostens der Gewölbebau entwickelte. Zwar hat auch in Gallien der Hellenismus und bei den Franken Rom den Ausschlag mit der holzgedeckten Basilika gegeben; aber die manus gotica blieb doch am Werke. In Spanien dauernd, in Frankreich als Unterschicht, entstanden Quaderbauten, die von den Schriftquellen wiederholt gotischen Händen zugeschrieben werden. Man halte sich das Grabmal des Theodorich, das in seiner mächtigen Steinfügung in Ravenna alleinsteht, vor Augen, um der Zusammenhänge bewußt zu bleiben. Von ähnlicher Art müssen die Gräber der armenischen Könige in der Burg Ani am Oberlauf des Euphrat gewesen sein. So wird vom Grabmal des Sanatruk (zwischen 75—110) gemeldet, daß es die Perser bei der Beraubung um 350 nicht öffnen konnten wegen seiner mächtigen, festgefügten und künstlerischen Bauart. Armenier und Goten berührten sich in Kleinasien und am Schwarzen Meere. Wulfilas kam aus einem armenischen Grenzgebiete in Kleinasien, die Sprache seiner Bibelübersetzung weist mehrfach Einschläge des Armenischen auf.

Zu den Wanderungen eines ganzen Volkes von Germanen aus dem Osten nach dem Westen Europas kommt ein Gegenstrom, der nicht unbeachtet bleiben darf, wenn es sich um die Begründung der Möglichkeit einer Übertragung von Kunstformen vom Schwarzen und den Ostküsten des Mittelmeeres nach dem Westen handelt. Wie heute noch die ganze islamische Welt trachtet nach Mekka zu wallfahrten, so machte sich im ersten Jahrtausend jeder Christ auf, um die heiligen Stätten von Jerusalem zu besuchen. Die Kreuzzüge lassen sich nur verstehen als Enderscheinung einer großen Bewegung, die die Gemüter stärker beherrschte, als wir in Rechnung zu stellen gewohnt sind. Diese jahraus, jahrein stattfindenden Pilgerzüge, deren Wege durch Karten festgelegt waren, führten am Anfange noch in ein gelobtes Land der Kunst. Was die Pilger unterwegs an Bauwerken zum Beispiel im armenischen Kilikien sahen und vor allem, was sie in Jerusalem und Bethlehem selbst an ehrwürdigen Denkmälern vorfanden, das ging nicht spurlos an ihnen vorüber. Gerade jetzt ist man der Möglichkeit auf die Spur gekommen, daß die Grabeskirche nicht einfach eine holzgedeckte Basilika mit Emporen war, sondern über der Vierung eine Kuppel hatte und sich daraus das überraschend frühe Auftreten dieser Bauform in Europa erklären dürfte. Ich kann nur ergänzend beifügen, daß die Mög-

lichkeit einer solchen Bauführung allein schon von Armenien her für die Zeit des großen Konstantin außer Zweifel steht.

Den wichtigsten Anstoß zu einem lebhaften Verkehre zwischen Ost und West haben neben der noch lange nachwirkenden politischen Einheit zwischen Ost- und Westrom und den anhaltenden Auseinandersetzungen zwischen den Kirchen im Umkreise des Mittelmeeres vor allem die Klöster gegeben. Die Gründungen gingen von Ägypten, Syrien und Kleinasien aus, damit wurde auch geistiger und künstlerischer Besitz übertragen. So war es kein Geringerer als Cassiodor, der die von der Theologenschule zu Nisibis geschaffene Grundlage kirchlicher Denkarbeit für sein neugegründetes Kloster Vivarium in Unteritalien übernahm und so auf das Abendland überleitete. Ähnlich weisen Reste seiner Gründung auf ein Herübernehmen des Gewölbebaues. In Marseille und an der angrenzenden Küste, dann die Rhône entlang nach dem Flußgebiete des Rheines mündet ein Seeweg aus, der neben dem Landwege der Goten für das Einmünden des Ostens sehr entschieden und früh in Betracht kommt. Nicht nur die Kirche ist ihn gegangen, sondern vor allem auch der Handel. Er brachte eine Flut syrischer Geschäftsleute, in ihrem Gefolge wahrscheinlich auch Armenier, nach dem Westen. Wir lernten schon im vorhergehenden Abschnitte eine Reihe von Einzelbauten kennen, die dafür Zeugnis ablegen, in erster Reihe Germigny-des-Prés, das seiner Bauform nach ebensogut in Armenien stehen könnte und in seinen Stuckaturen und Mosaiken den Zusammenhang mit dem iranischen Kreise nicht minder deutlich macht. Auch die Nachricht, daß Karl der Große zu gleicher Zeit mit Griechen und Syrern arbeitete, um die Überlieferung der Evangelien zu verbessern — was durch Miniaturen bestätigt wird —, weist nach der gleichen östlichen Richtung. So fehlt es also nicht an Trägern zwischen dem fernen Osten und den im Mittelalter führenden westfränkischen und rheinischen Gebieten. Manches freilich gelangte dahin nicht unmittelbar zu Lande oder zur See, sondern über eine Mitte, die in Oberitalien zu suchen ist. Dort, in Mailand und Ravenna, hatten sich, seit die beiden Städte im 4. und 5. Jahrhunderte Sitz des weströmischen Hofes gewesen waren, Mittelpunkte geistigen und künstlerischen Lebens gebildet, die nicht ohne Anschluß an die führenden Strömungen des Ostens blieben. Hatte Rom seine künstlerische Kraft in den ersten drei Jahrhunderten von Alexandria bezogen, trat es ferner seit dem vierten Jahrhundert immer mehr zurück, so war Mailand dafür emporgekommen und ging seine eigenen Wege. Das Wahrzeichen der Zeit, S. Lorenzo, weist auf den Boden, in dem die Wurzeln ruhen. Wie in der Liturgie und dem Kirchengesange, so ist auch in der Baukunst dort nicht Rom der gebende Teil geworden, sondern Vorderasien. Wir sahen, daß die Bauform von S. Lorenzo, das Kuppelquadrat mit Strebenischen, die Grundform des armenischen Kirchenbaues war. Und bei dieser Ent-

lehnung kann es nicht geblieben sein. Ist S. Lorenzo ein Außergewöhnliches, so muß im volkstümlichen Kirchenbaue früh die Wölbung in breiter Schicht zur Anwendung gekommen sein. Die Verbindungen, die Ambrosius mit den geistigen Führern der griechischen Kirche im Inneren Kleinasiens hatte, können sich, wie die damalige Briefliteratur unzweideutig belegt, auch auf Baufragen und solche der Ausstattung seiner Kirchen bezogen haben. Es besteht die Möglichkeit, daß der große Kirchenvater — wie der Bischof Ursus von Ravenna vor 400 in seiner Basilika Ursiana — tonnengewölbte Basiliken aufführte. Die Ausstattung des leider durch einen Neubau ersetzten ravennatischen Domes, über die wir glücklicherweise durch Agnellus unterrichtet sind, bezeugt, daß in Oberitalien jene iranische Art der Wandverkleidung üblich war, von der unten noch zu reden sein wird und die wir aus den Briefen des Nilus vom Sinai und des Paulinus von Nola kennen: die Längswände waren da mit verschiedenen Menschen bei Jagd und Fischfang und mit Tieren, die Apsis mit einer Landschaft geschmückt. Für Agnellus, den Schriftsteller des 9. Jahrhunderts, waren diese Dinge bereits Rätsel. In Ravenna haben sich noch manche Spuren dieser Unterschicht erhalten.

Es ist nicht ausgeschlossen, daß so schon in dieser frühen Zeit der Grund gelegt wurde zu jener bahnbrechenden Stellung Oberitaliens in der Entwicklung der Baukunst des Abendlandes insofern, als dort ein Ausgangspunkt des östlichen Gewölbebaues entstand. Dabei mögen nicht nur unmittelbare Beziehungen Mailands zu Kleinasien und Ravennas zu Antiochia mitgewirkt haben, sondern vor allem, daß mit den Goten zusammen Armenier einwanderten, die dann von den, wie die Ausstattung bezeugt, bei der Einwanderung noch im Holzbau steckenden Langobarden besser verstanden wurden als die Römer und erst recht beim Übergange auf die neue Bauweise verlangt wurden. Ich will hier nicht auf die Annahme zurückkommen, nach der die Bauhandwerker, die als magistri commacini bekannt sind, damit in engerem Zusammenhange stehen könnten. Viel wichtiger ist, daß gewisse Einzelzüge der lombardischen Bauweise auf Armenien weisen.

Dahin gehört in erster Linie das häufige Auftreten der iranischen Trichternische bei der Überleitung der Kuppel aus dem Quadrate in das Rund, dahin die Verwendung der turmartigen quadratischen Fenstertrommel. Aber auch im Langhausbau finden sich solche Einschläge, nicht zuletzt das sogenannte Würfelkapitell. Man hat gefunden, daß es zuerst an einem Steinsarge in Lambrate vorkommt und erinnere sich dabei der freilich unsicheren Überlieferung, daß der bevorzugte Steinmetz des grossen Theodorich, Daniel, ein Armenier gewesen sei. Nach der Tatsache, daß später nicht weniger als drei armenische Reiterregimenter in Ravenna lagen, wird die nationale Seite der Frage nicht unglaublich erscheinen. Wichtiger aber ist, daß das Würfelende ein bezeichnendes Merkmal der lombardischen Meister geworden ist.

Nun muß es aber freilich nicht auf dem Umwege über Armenien, kann auch unmittelbar vom Norden und aus der Holzbaukunst herstammen. Nicht so die Wölbung, die ich im Zusammenhange der einzelnen Gattungen und Arten von Kirchenbauten bespreche.

*A.* Tonnenkirchen. Nicht die Kuppel, sondern die Tonne wurde zunächst die herrschende Wölbungsart im Westen. Der Grund ist durchsichtig: weil die Längsrichtung sich nun einmal eingebürgert hatte, bevor man noch an Wölbung dachte; als dann diese im Abendlande wieder aufgenommen wurde, lagen für die Eindeckung von Längsbauten in Mesopotamien, Kleinasien und seit dem 5. Jahrhundert auch in Armenien bereits fertige Lösungen vor, die sich auf dem Tonnengewölbe aufbauten. Selbst in Iran hatte man jene freilich auf der Kuppel begründete Wölbung für Längsbauten, die Aneinanderreihung mehrerer Einheiten, eingeführt, die wir später in Südfrankreich wiederfinden werden. Es kann daher nicht wundernehmen, das Abendland auf den Wegen des Ostens zu finden. Ich gehe zunächst den einzelnen Kreisen nach, die ursprünglich nicht ohne nationale Abgrenzung sind, und berühre die Einigung auf die nordische Art (Gotik) kurz am Schlusse.

Die tonnengewölbten Kirchen des Abendlandes sind ein oder dreischiffig, mit oder ohne Gurtbögen. Das alles gibt es früher im Oriente. Was aber dort nur vereinzelt auftritt, die gewölbte Basilika, das heißt der dreischiffige Bau mit Oberlichtgaden, das bleibt in breiter Schicht ausschließlich dem Norden vorbehalten; im Süden kommt die richtige gewölbte Basilika wie im Osten nur vereinzelt vor. Könnte man nicht schon aus dieser einfachen Grundtatsache schließen, daß der Süden mit dem Osten zusammengeht, der Norden aber aus dem Holzbau und der holzgedeckten Basilika heraus selbständig seinen Weg sucht und ihn in der sogenannten Gotik, seiner eigensten, der nordischen Lösung, findet? Ich weiß, daß es hundert Einzelheiten gibt, die diese Vermutung zurückdrängen, aber ist es nicht geraten, sie wenigstens grundsätzlich fragend als Führer vor Augen zu behalten? Die Gewölbekirche ohne Lichtgaden ist im Westen mit einem Schlage da; die Basilika dagegen gerät zu ihrer abschließenden Lösung nur allmählich: ist das nicht schon bezeichnend für die Übernahme fertiger Formen auf der einen Seite, für das unabhängige Suchen auf der andern? Und ist es Zufall, daß das Übernehmen gerade im Süden Europas, das Suchen mehr im Norden nachweisbar ist? Haben hier nicht die nordischen Holzkirchen, mit ihren das Oberlicht ermöglichenden Masten im Innern, der Gotik vorgearbeitet?

*a)* Einschiffige Tonnenkirchen. Ich gehe aus vom einschiffigen Saale. Wir können ihn in breiter Schicht in allen mit Mesopotamien in Verbindung stehenden Ostgebieten nachweisen. Davon wußte man nichts, als sich die Schulmeinung herausbildete, für die Südfranzosen sei „das Tonnengewölbe, da es bei den römischen Vorbildern, wenn Über-

deckung von Langräumen in Frage kam, durchaus vorwaltete, die sozusagen vorgeschriebene Gewölbeart" gewesen. Das wäre dann freilich „romanische" Kunst. Dem steht aber gegenüber die neuerdings an den westgotischen Kirchen Spaniens und gleichzeitig in Armenien und Kleinasien gemachte Erfahrung, daß ein breiter Strom von Osten nach Westen zieht, der dort im Tonnenbau zu Denkmälern führt, die der Zahl nach in richtigen Schichten vorhanden sind, während die Kuppel auf Einzelfälle beschränkt blieb. In Spanien ist eine Fülle wertvollen Belegstoffes aufgedeckt worden, den man wie den östlichen entwicklungsgeschichtlich unwirksam zu machen sucht, indem man ihn nicht als vorislamisch gelten läßt. Eine besondere Rolle spielt dabei der Hufeisenbogen. Auch er ist ein im besonderen armenisches Kennzeichen, das wahrscheinlich auf den arischen Holzbau zurückgeht. Sein Auftreten in Spanien, gleichzeitig mit der Wölbung, ist bezeichnend. Alle kritischen Kunststücke vermögen da auf die Dauer die Wahrheit nicht zu verwirren.

Die einschiffigen Tonnenbauten, ohne oder mit Gurten, traten wahrscheinlich schon mit den ersten christlichen Kirchen, das heißt im 2. bis 3. Jahrhundert in Mesopotamien auf, sie könnten auch in Armenien bodenständig sein und werden jedenfalls im 5. Jahrhundert in so breiter Schicht verwendet, daß davon auch heute noch Vertreter erhalten sind. Es überrascht daher nicht, sie zum ältesten Bestand erhaltener Kirchenbauten auch in Frankreich, und zwar bezeichnend im Süden, in den ehemaligen Kernprovinzen des Westgoten- und Burgunderreiches, in Aquitanien und der Provence auftreten zu sehen. Es sind Langhäuser mit Gurttonnen auf eine halbrunde Apsis hinführend, öfter mit Kennzeichen, die auch in Armenien bezeichnend sind: eckiger Ummantelung der Apsis, bedeutendem Aufwand an Mauermasse und vor allem dem Brauche, kein Holzdach zu verwenden, sondern die Dachziegel unmittelbar auf die Gewölbemasse zu legen; dazu die Neigung, den Chor im Dreipaß auszubilden. Die erhaltenen Bauten beginnen freilich erst um 1000; aber wenn man erst die Möglichkeit eines Zusammenhanges mit den Westgoten und ihrem armenischen Gefolge an Bauverständigen einsehen wird, dürften neue Untersuchungen vielleicht auch auf ältere Reste führen. Bisweilen (Reddes) findet sich statt der Pfeilervorlage auch das ausgesprochen irano-armenische Lieblingsmotiv des Doppeldienstes vor.

Ebenso ist in Spanien eine ganze Reihe einschiffiger Bauten mit Gurten und zwar noch aus westgotischer Zeit erhalten. Hauptbeispiel die Marienkirche in Naranco, ein Bau, der in seiner Einteilung an die Halle von Taq-Eiwan in Südpersien erinnert, dann die Christinenkirche in Lena und andere. Hier hätten wir also Belege aus der Zeit, die noch unmittelbar mit dem durch die Goten herüberziehenden Oststrome in Zusammenhang zu bringen sind.

Nicht unwichtig ist, daß sich in Südfrankreich Ansätze zu einer Entwicklung finden, die in die Richtung der armenischen Kuppelhalle führen: wenn nämlich die Gewölbe nicht von den Mauern selbst, sondern durch mächtige Mauerpfeiler getragen werden, die vor diese gelegt sind. Die eigentliche Mauer wird dann dünner und der Innenraum durch die weit vortretenden Pfeiler gegliedert. Es fällt auf, daß dabei, wie in Armenien, Raumwirkungen von einer künstlerischen Vollendung entstehen, die ihresgleichen suchen. Hauptbeispiel ist die Kathedrale von Orange.

*b)* Hallenkirchen. Bei der dreischiffigen Kirche ohne Oberlichtgaden, der sogenannten Hallenkirche, nimmt man abermals an, daß es Römerbauten, wie die Bains de Diane zu Nîmes, wären, die als Vorbild dienten. Nun ist aber die Hallenkirche die ausgesprochene Form des dreischiffigen Längsbaues in Armenien und Kleinasien. Unter dem Eindruck der neuen Tatsache wird auch in dieser Hinsicht eine Nachprüfung des alten Glaubenssatzes stattfinden müssen. Die römische Tonne liegt immer auf Mauern, nie — außer etwa in Zisternen — auf Pfeilern oder gar Säulen auf. Der eigenartigste Versuch, den selbst Decke und Dach eines Innenraumes tragenden Bogen auf eine weit vorspringende Stütze zu legen, wurde in breiter Schicht in Ostsyrien gemacht; die ersten dreischiffigen Pfeilerkirchen mit Tonne entstanden dann im 5. Jahrhundert in Armenien und früher schon vielleicht im Innern Kleinasiens.

Mit den Hallenkirchen treten wir an eine Gattung heran, die einen größeren Ausbreitungsbezirk hat. Sie gehen von der Lombardei und dem Rhônetal aus, im Süden bis nach Spanien und andererseits den Rhein entlang bis Westfalen. Außerdem haben sie eine Blüte in der Auvergne gefeiert, die eine Hallenkirche mit Emporen in ähnlicher Art einführt, wie sie die Kuppelbasilika dem armenischen Einkuppelbau gegenüber vertritt. Mit der Hallenkirche beginnt der Westen in seinen Südgebieten eine eigene folgerichtige Entwicklung in ähnlicher Weise wie der Norden mit der Basilika. Ich gehe darauf nicht mehr ein, sondern hebe nur noch das heraus, was im Rahmen dieses Buches Erwähnung verdient.

*B.* Vielkuppelkirchen. Es war schon im letzten Vortrage die Rede von einer breiten Schicht von Längsbauten auf französischem Boden, die mit den Vielkuppelbauten des iranischen Ostens zusammenzuhängen scheine. Man darf sie ebensowenig als eine selbständige Schöpfung französischen Geistes ansehen, wie etwa alles, was auf bulgarischem Boden gefunden wird, für bulgarisch gelten kann. Vielmehr sind auch sie, wie die tonnengewölbten einschiffigen Hallen, eine Einführung, die ihren Wurzeln nach älter als das Frankenreich sein und aus dem Osten stammen dürfte. Diese Kirchen kommen in den gleichen Gegenden wie die Tonnensäle vor, in Aquitanien vor allem,

und haben diese nur im Périgord völlig verdrängt. Wie wir sahen, ist im gegebenen Falle nicht Armenien das Ursprungsland, sondern ein von Iran, soweit sich das heute schon verfolgen läßt, über die Nestorianerkirchen und Aleppo nach Konstantinopel führender Weg. Dafür spricht auch die Anwendung des Spitzbogens. Es fällt auf, daß diese Kirchen nicht die Kuppel auf Trichternischen, sondern eine solche auf Hängezwickeln zeigen, freilich nicht in Keilsteinen gearbeitet, sondern wie in Armenien — auf das auch die Anwendung von Blendbogen im Innern weist — in wagrecht vorkragender Lagerung. Die breite Schicht zeigt mehrere solche Kuppeln in der Längsachse vereinigt, doch gibt S. Front in Périgueux ein Beispiel der Anordnung wie in Konstantinopel und den ukrainischen Holzkirchen, das heißt im Kreuz mit fünf Kuppeln.

Man hat über den Ursprung dieser Kirchen viel gestritten in der Richtung, ob sie byzantinisch seien oder nicht. Das sind sie nun gewiß nicht; dafür aber können sie eben als die besten Beispiele einer Byzanz auf dem Wege von Iran nach dem Westen nur streifenden Bewegung gelten, die sich dann im Abendland in breiter Schicht auslebt. Für sie und S. Front in erster Linie gilt das gleiche wie für die armenischen Kuppelkirchen ganz allgemein: sie sind Raumbau an sich in dem Sinne, daß die Künstler nicht erst einer Ausstattung bedurften, um die beabsichtigte Wirkung zu erzielen; gerade die bauliche Schlichtheit gibt ihnen Größe. Ein Markstein auf dem Wege vom Osten nach dem Westen ist S. Marco in Venedig. Doch verrät dort die prunkende Ausstattung, daß nicht ein dem armenischen verwandter Kunstkreis, sondern byzantinische Hofkunst der Mittler gewesen ist. Es war daher verfehlt, S. Front mit S. Marco in Zusammenhang bringen zu wollen — mehr noch als der alte Glaube, daß der Dom zu Aachen S. Vitale in Ravenna nachbilde. S. Front muß in der Innenwirkung mit der Kathedrale von Ani oder Thalisch zusammengehalten werden. Ähnlich Nôtre Dame zu Le Puy. Man wird dann sehen, um wie viel doch die Einheit der ostarischen Schöpfung in Armenien die westarische Vielheit der Raumzelle überragt.

Bei den Versuchen, die Herkunft dieser einschiffigen Kuppelkirchen zu finden, ist öfter auf die Pilgerzüge aufmerksam gemacht und im besonderen auf verwandte Bauten in Cypern hingewiesen worden. Armenien und seinen kilikischen Zweig ließ man dabei ganz außer acht. Bei diesen Erörterungen ist übrigens öfter auch — und mit Recht — auf die etwa gleichzeitige Bewegung aufmerksam gemacht worden, die mit den Manichäern, Paulikianern und Bogumilen im Zusammenhange steht und durch den Albigenser Kreuzzug beendet wurde. Man glaubt sich nach Armenien versetzt, wenn man von der Ablehnung des Abendmahls liest und weiß, welcher Streit in den Ursprungsländern deshalb mit der griechischen Kirche geführt wurde. Durch

solche Zusammenhänge würde sich manches in der schlichten Ausstattung der Bauten mit einfachen Profilen und Blendbogen erklären. Nicht ohne Belang ist auch der Nachweis gewisser persischer Einschläge.

*C.* Das Kreuzgewölbe. Alle die bisher besprochenen Kreise kennen nur Tonne und Kuppel. Das „Romanische" auf seiner Höhe aber arbeitet mit dem Kreuzgewölbe. Ist dieses also, trotzdem der Süden die holzgedeckte Basilika, der Osten den Gewölbebau gebracht hatte, durch eine auf dem fränkischen Boden stattfindende Wiedergeburt des Römischen, seiner gegossenen Kreuzgewölbe, aufgekommen? So nimmt man gern an. Ich glaube aber, daß die Fähigkeit zu Renaissancen, das heißt der bewußten Wiederbelebung einer erstorbenen Südform im Norden noch Jahrhunderte lang ausblieb und eine ganz andere geistige Verfassung nötig machte, als sie am Beginne der „romanischen" Bauweise da war. Man empfindet vielleicht selbst schon den Widerspruch, der in dieser Bezeichnung liegt. Da erschien noch das vorher gebräuchliche „byzantinisch" besser am Platze; denn daran war wenigstens richtig, den Gewölbebau vom Osten kommen zu sehen. Es ist möglich, daß er auch den Keim zur Entstehung des Kreuzgewölbes enthielt, den dann arische Folgerichtigkeit weiter entwickelte. Die Hellenen hatten von vornherein ein Holzhaus, die Armenier ein geschlossenes Mauerquadrat mit Kuppel auf den Weg bekommen, was haben diese West- und Ostarier des Südens daraus gemacht? Was der Norden aus dem Kreuzgewölbe!

Zu den Nordariern trugen die Goten unter anderem eine Gewölbeart, die wir sehr genau von Mesopotamien her kennen (Abb. 20) und auf ihrer Wanderung nach dem Westen bis zur Sophienkirche im heutigen bulgarischen Sofia verfolgen können: ein Tonnengewölbe, dessen Ziegel die Schichtung des Kreuzgewölbes zeigen. Deshalb bezeichnet man die alte Kathedrale von Sofia fälschlich als romanische, kreuzgewölbte Kirche (Abb. 22) und nur unter dieser Voraussetzung war der Streit um ihr Alter möglich. In Wirklichkeit ist sie der schönste dreischiffige Kuppeldreipaß, wie man ihn kaum in der Kathedrale von Thalin altertümlicher nachweisen kann. Die Kuppel ist noch der quadratische Turm, den wir vom Grabmal der Galla Placidia in Ravenna, Tekor in Armenien und Khakh in Mesopotamien kennen und als Vierungsturm an der Grabeskirche in Jerusalem, der Salvatorkirche von Spoleto und in vielen Kirchen des Westens seit der karolingischen Zeit nachweisen können, besonders auch im Kunstkreise der Nord- und Ostsee von den britischen Inseln bis Schweden.

Ähnlich kann auch das in Sofia mit dem quadratischen Kuppelturm verbundene Tonnengewölbe in Kreuzlagen gewandert sein. Vorläufig läßt sich darüber weiter nichts Greifbares vorbringen. Tatsache ist nur, daß sowohl in Mesopotamien — dort in breiter Schicht — wie

in dem einzelnen Falle von Sofia (Abb. 20) das Tonnengewölbe zuerst durch seitliche Aufmauerungen derart in der Breite verengt wird, daß sich leicht durch Gurtbögen kleine Quadrate bilden lassen. Diese werden dann von allen vier Seiten durch parallel mit diesen Seiten laufende Ziegelschichten zugemauert. So entstehen vier Dreiecke, die sich in den Diagonalen berühren und im Scheitel der Tonne in einem Schlußquadrat zusammenlaufen. Das einfache Kreuzgewölbe des Westens zeigt nun die gleiche Abmauerung am Ansatze des Gewölbes durch wagrecht gelagerte und vorkragende Schichten, dann die Gurten und die oft einfach in einer Fuge zusammenstoßenden Kappen. Diese letzteren bleiben nicht in der einen Längstonne, sondern entstehen im Wege der Durchdringung mit Quertonnen. Bezeichnend ist, daß die Richtungen der Fugen nicht mehr senkrecht, sondern parallel zu den Achsen der einzelnen Kappen laufen.

Das Kreuzgewölbe ist nun der Ausgangspunkt einer folgerichtigen Entwicklung im Norden Frankreichs und in Deutschland zu derselben Zeit geworden — um 1100 —, in welcher im Süden Ansätze zu einer Protorenaissance zu beobachten sind. Die vorhandenen Reste antiker Baukunst boten den Anlaß dazu (Cluny, Autun). Daß eine unmittelbare Folge dieser Bewegung dann die Einführung der menschlichen Gestalt in die Baukunst des Westens gewesen sei, wie man immer wieder behauptete, wird heute bestritten. Ich gehe darauf erst später ein. Im übrigen wurde dieser beginnende Südstrom im Keime erstickt durch die Ermannung des Nordens zu einer Großtat, die die rückschauende Bewegung des Südens auf Jahrhunderte zurückwarf, leider aber nicht für alle Zeiten aufzuhalten vermochte.

Besondere Beachtung verdient der auffallende Wesensunterschied der östlichen Strömung in Frankreich und Deutschland. Dem bunten Vielerlei dort mit den ungeahnt reichen örtlich wechselnden Einschlägen steht in Deutschland ein zielbewußtes Streben nach einheitlicher Durcharbeitung der zur Verfügung stehenden künstlerischen Werte gegenüber, die sich nur mit der in Armenien in gleicher Art wirksamen Kraft vergleichen läßt. Ein gebundenes System wird da wie dort erreicht: ein Längsbau, in Deutschland mit Kreuzgewölben, dort mit Kuppel und Tonne. Die verwandte Art der Ausstattung und die Betonung einer klar durchgebildeten Außenform neben der geschlossenen Innenwirkung ist auffallend. Wahrscheinlich ist, daß der Geist des Nordens in Armenien wie in Deutschland sich entscheidender, weil vom Süden, beziehungsweise durch die antike Kunst weniger beirrt, durchzusetzen vermochte. Die geradezu nationale Verwendung des Würfelkapitells da und dort weist aber auch auf andere Möglichkeiten. Es muß in karolingischer Zeit noch einen Nordweg von Armenien herüber nach dem Rhein gegeben haben. Spuren in Würzburg dann bei den Slawen in Böhmen und Krakau, sprechen für die Wanderung

armenischer Bauformen wie des Sechspasses, Konchenquadrates und Vierpasses. Die Tatsachen finden ihre Weiterung durch die Vorliebe der rheinischen Dome für den Dreipaß, so daß S. Maria im Kapitol zu Köln aus dem 11. Jahrhundert neben die Kathedrale von Thalin aus dem 7. gestellt, den lebhaften Wunsch weckt, diesen Dingen weiter nachzugehen. Auch die Ausgestaltung des alten Kölner Domes in der Art von Centula und die in den rheinischen Domen festgehaltene Neigung zu solchem Reichtum in der Gruppierung, findet von Armenien aus ihre Erklärung, insbesondere in einzelnen Zügen, wie der Vierungskuppel und den aufgesetzten Glockentürmchen.

In Frankreich macht sich eine einheitlich folgerichtige Entwicklung erst vom Norden her und in einer Zeit geltend, als die einst vom Osten übernommenen Formen dort zu wirken aufhörten.

3. Die Nordkunst Europas (Gotik). Was wir gern „romanisch" nennen, ist in Europa eine südliche Kirchenform, die holzgedeckte Basilika, in den östlichen Gewölbebau übergeführt; die „Gotik" aber stellt sich als die nordische Umbildung dieser Kunst dar. Die ungewohnten Bezeichnungen, christliche Ost- und Nordkunst des Westens, werden am Anfange schwer fallen; man gewöhnt sich, da sie passen, bald daran.

Was jetzt im Westen mit den gewölbten Längskirchen geschieht, ist eigentlich das gleiche, was in Armenien im Bereiche der iranischen Kuppel zu beobachten war. Die Kuppel hatte zuerst auf Mauern, dann auf freistehenden Pfeilern geruht. Schließlich wurden Wand und Pfeiler zu Querriegeln zusammengezogen und so das Auflager für die Mitte geschaffen. Diese Art Verstrebung ist dann auch in der Sophienkirche glänzend zur Anwendung gekommen: sie ist wie die armenische Kuppelhalle „Gotik", aber freilich mit nach innen verlegter Verstrebung und geschlossener Ummantelung außen.

So sehr nun der Zusammenhang mit der voraufgehenden, vom Osten her angeregten Entwicklung offenkundig ist, muß doch ernstlich darauf verwiesen werden, daß man unrecht tut, den Zusammenhang mit den skandinavischen Stabkirchen außer acht zu lassen. Diese haben unabhängig vom Süden eine „basilikale" Kirchenbauform in Holz, also ohne Wölbung, geschaffen (Abb. 18) und zeigen in der Höhenentwicklung und Raumgliederung manche Züge, die nicht unwichtig scheinen für das Werden des Gewölbebaues im Norden. Wenn man daher bedenkt, daß auch auf dem Festlande zur Zeit der Entstehung der kreuzgewölbten Basilika doch gewiß noch eine blühende Holzbaukunst bestand, wie heute noch in Skandinavien und vereinzelt auch in anderen Gebieten, von Rußland zu schweigen, so sollte man es für wünschenswert halten, das Seinegebiet als Keimboden einmal auch im Zusammenhange mit dieser nordischen Voraussetzung anzusehen. Davon unten. Ich mache vorher auf einige Züge aufmerksam, die ebenso in dieser folgerichtig vorgehenden Kunst des Nordens wie schon in gleicher Art in Armenien

da sind, so daß der Eindruck entsteht, was da und dort vor sich gehe, könne nicht ohne im Wesen des Nordens liegende Regungen auftreten. Daneben kommt noch die Möglichkeit einer Einwirkung vom Osten her auf die werdende Nordkunst in Betracht, als deren Träger vor allem die Kreuzzüge gelten. Französische Forscher, ein Viollet-de-Duc, Vogüé, Courajod, Dieulafoy und andere sind diesen Spuren schon vor einem halben Jahrhunderte gefolgt. Erst jetzt wird manches von Armenien aus greifbar. Besonders hervorgehoben zu werden verdient, daß es in Armenien Bauten gibt, die Forscher, wie Schnaase, Texier, Lynch und andere nur erklären zu können glaubten, dadurch, daß sie annahmen, sie müßten von nach dem Osten versprengten „Gotikern" zum mindesten umgebaut oder überarbeitet worden sein. Hauptbeispiel war zu allen Zeiten die Kathedrale von Ani (Abb. 5 und 23—25). Sie ist vor 989 durch den Oberarchitekten Trdat begonnen und 1001 beendet worden. Die Verwendung des Spitzbogens an den Traggurten der Kuppel und die geradezu abendländisch anmutende Durchbildung der vier Bündelpfeiler (Abb. 25) gaben im wesentlichen Anlaß zu der Annahme einer abendländischen Hand. In Wirklichkeit sind gerade diese Züge in ihrer folgerichtigen Entwicklung im Laufe des 7. bis 10. Jahrhunderts in Armenien ebenso unzweideutig zu verfolgen, wie das Werden des „romanischen" Stufentores.

Tatsächlich beginnt ja mit der Umbildung der alten Pilgerzüge in die Kreuzzüge ein Umschwung in den Beziehungen, die sich bis dahin auf ein Zutragen östlicher Kunstformen nach dem Westen beschränkten. Jetzt setzt daneben eine Rückwanderung ein. Der Unterschied ist nur der, daß die Ostformen im Westen eine Bewegung auslösten und für die Entwicklung fruchtbar wurden, während die Westformen im Osten Fremdkörper und wirkungslos blieben — wenigstens soweit das Bauen an sich in Betracht kommt.

Den besten Beleg dafür bildet das Verhältnis zur islamischen Kunst. Während mit Wahrscheinlichkeit eine Rückwirkung dieser (ohne den Einschlag der christlichen Innenraumkunst, ausschießlich auf dem Boden der Hofanlage enstandenen) iranischen Kunst in der Anwendung der Verstrebung, des Spitzbogens und der mit farbigen Gläsern durchsetzten Stuck-Maßwerkfüllung der Fenster angenommen werden kann, läßt sich auch nicht die Spur einer Aufnahme abendländischer Formen durch Armenien oder den Islam nachweisen. Die Moslim haben ein gotisches Tor aus Akka als Siegeszeichen in die Kalaun-Moschee nach Kairo übertragen und in Jerusalem manche Reste abendländischer Kunst wiederverwendet, aber von dieser Art ist auch alles. Ebenso in Armenien, wo die Verbrüderung der Kreuzfahrer mit den Rubeniden von Kilikien Anlaß genug zum Austausch bot. Von einem Eindringen gotischer Formen in das Armenische kann nicht die Rede sein. Eher kommt, wie gesagt, ein Einfluß islamischer und armenischer Gestalten auf die

nordischen Formen im Wege der Kreuzzüge in Betracht. Was das Würfelkapitell für die ausgesprochen östliche Strömung in Europa war, ein Leitmotiv, das eine vergleichende Untersuchung der Kunst in Armenien, der Lombardei und Deutschland lohnt, das sind für die rein nordische Strömung der Dienst und der Bündelpfeiler. Der Dienst ist ein lotrechter Wulst, der die Wand oder den Pfeiler emporläuft und nichts zu tun hat mit der freistehenden Säule. Das läßt sich klar freilich nur in Armenien erkennen, wo die Säule nie baulich Eingang fand, der Dienst dagegen von vornherein mit dem iranischen Kuppelbau übernommen wurde. Der Dienst tritt dort zugleich im Innern wie am Äußern der Kirchen auf (Abb. 25/26), an letzterem zumeist doppelt im Zusammenhange mit der Nische (Abb. 6) und der Würfelendigung oben und unten, dann aber auch schon sehr früh in der Wandgliederung des Innern. Seine für den Vergleich mit dem Abendland ausschlaggebende Bedeutung aber gewinnt der Dienst erst in Verbindung mit dem Pfeiler. Er ist dann sowohl als halber Wulst auf die Pfeilervorlage aufgelegt, wie als Dreiviertelwulst in die Ecken zwischen die Pfeilervorlagen eingestellt. Die Verwendung ist also genau die gleiche wie später im Westen. Dabei entbehrt der Dienst durchaus jener für die Säule bezeichnenden Beziehung zwischen Durchmesser und Höhe, ist vielmehr ein durchaus freier, unter Umständen ins Endlose fortlaufender Wulst.

Beachtenswert ist auch die Tatsache, daß sich in Armenien eine Art Rippengewölbe entwickelt, das seinen Ursprung in den Vorhallen hat, die den kleinen Kirchen bei Erweiterungen vorgelegt wurden. Abb. 27 zeigt ein solches, allerdings spätes Gewölbe aus dem Kloster Aisasi. Man sieht zwei schwere spitzbogige Rippen, die eine kleine Kuppel in die Mitte nehmen und von zwei Viertelbogen verstrebt werden. Es gibt andere ähnlich eigenartige Bildungen. Möglich, daß den Steinbauten dieser Art Holzbauten voran gegangen waren. — Soweit die Züge, die beim Vergleiche mit Armenien Beachtung verdienen. Bezüglich des im Norden bodenständigen Holzbaues wäre etwa folgendes anzudeuten.

Es war oben S. 69 davon die Rede, daß die Stabkirchen durch die Einteilung von Masten der vom Süden vordringenden Basilika vorgearbeitet haben mögen. Vom Viersäulenbau bis zum Zwölfsäulensystem und dann zur ungebundenen Einteilung von Mastenreihen, das könnte der Weg sein. Damit sind aber auch bestimmte Verstrebungsnotwendigkeiten gegeben, die der nordischen Blüte des Steinbaues, der sogenannten Gotik, den Weg bereitet haben könnten. Man betrachte Abb. 18, das Innere der Kirche von Borgund, wie da die Masten mit den Stabwänden und dem Dach verstrebt, und Abb. 19 die Einzelheit eines „Triforiums“, wo die Verstrebungen mit den Stabwänden etwas deutlicher wiederholt sind. Mir scheint der Ansatz zum Strebebogen hier nicht minder deutlich als im Armenischen und „Romanischen“.

Am Dachstuhl zu Garde auf Gotland sind in der Gelenkbildung wertvolle Beobachtungen zu machen. Und solche dürften sich häufen, sobald erst der Blick für diese Dinge geschärft ist. Der heimische Boden wird dafür manche Ausbeute liefern.

Als ein bezeichnendes Beispiel möge Abb. 28, ein Haus in der oberösterreichischen Stadt Steyr dienen. Es ist nur eines von vielen Vertretern des dortigen Bürgerhauses, das die alten einheimischen Werkformen des Holzbaues in Stein übernommen zeigt: Der Innenhof des Hauses wird von offenen Laubengängen umschlossen, die links im Erdgeschoß fehlen. Dafür legen sich hier vor die Wand Pfeiler mit weitausladenden „Sattelhölzern", die den Laubengang mit seinen im Kerbschnitt behandelten Säulen tragen. Leider fehlen gerade an diesem, sonst so bezeichnenden Beispiele die durchbrochenen Maßwerkgitter, die sonst, zum Teil ebenfalls nach alten Holzfüllungen in Stein gearbeitet, üblich sind. Der Einfluß der Kirchenbaukunst soll nicht geleugnet werden; Hauptsache ist, daß trotzdem überall die alte bürgerliche Holzbauart durchschlägt, die auch für den Kirchenbau, mehr als wir ahnen (und trotz Brutails), Ausgangspunkt der Entwicklung gewesen sein mag. Leider ist auch sie dem künstlerischen Unverstand der Kirche und Hof stützenden humanistischen Bewegung unterlegen und Europa nachträglich doch wieder zum Nachäffen herabgesunken. Daß damit das Verständnis für Wesen und Lebenswert der bildenden Kunst überhaupt zum Teil verloren ging, begreifen heute erst wenige. Der Glaube, ein Übernommenes könne jemals bodenständige Eigenart ersetzen, hält nun schon durch Jahrhunderte auf allen jenen Gebieten an, die nicht gerade Naturwissenschaft und Technik sind. Das gesamte europäische Leben, nicht nur die bildende Kunst, ist darüber in geistiger Hinsicht mehrfach Schein und Lüge geworden.

Zusammenfassend kann gelten: Die nordisch-christliche Kunst bedeutet im Grunde genommen die Neugeburt einer europäischen Kunst, das heißt einer nordarischen Strömung in Europa, das seit dem Untergange des Griechentums nicht mehr selbständig schöpferisch aufgetreten war.

Schon die nordische Kunst ist, wie gesagt, in einem unnordisch geworden, darin nämlich, daß sie der menschlichen Gestalt eine Bedeutung im Rahmen des Bauens einräumte, die nur in Indien ihresgleichen hat, mit einem Unterschiede: Die Anregung ging dort nicht von den nordischen Einwanderern, sondern von der älteren einheimischen Südkunst aus; so auch von Ägypten auf die Südkunst Europas die griechische. Es ist doch für die Nordkunst (Gotik) bezeichnend, daß nicht wie im Indischen und Griechischen der menschliche Leib an sich den Ausschlag gab, sondern das Gewand, nicht das Gewächs also, sondern seine künstlerische Einkleidung. Die Gestalt muß sich wie im Ostasiatischen der Form unterordnen, die Naturgestalt wird lediglich Träger

schwingender Linien. Dazu kommt, daß diese nordischen Bildwerke durchaus eins sind mit dem baulichen Gewächs. Dieses Gefühl der natürlichen Verlebendigung des Aufwachsens der Bauglieder führt von der menschlichen Gestalt unabhängig zu einem Überwuchern mit pflanzen- und tierähnlichen Gebilden wie in keiner anderen Kunstrichtung, auch keiner des Südens.

So macht der Norden den Schritt vom Schmücken zum Darstellen, freilich ohne den Eigendrang der bildenden Kunst der Naturrichtigkeit unterzuordnen. Diese setzt sich zwar allmählich durch, aber nie bis zur äußersten Folgerichtigkeit; das blieb der verstandesmäßigen Festlegung der Kunst in den von Italien ausgehenden Stilen vorbehalten.

4. Die italienische Mischform (Renaissance). Es war dem dauernd in engster Berührung mit den Ostküsten des Mittelmeeres lebenden Italien vorbehalten, Europa zum zweiten Male mit der ostarischen Bauform der Kuppel bekanntzumachen. Hatte Aquitanien die iranische Vielkuppel eingeführt, so war es der Renaissance gegeben, die armenische Einkuppel in ihrem Wesen zu erkennen und in Europa dauernd einzubürgern. Der Verlauf der Entwicklung wurde der gleiche wie einst im Osten: nachdem ein Leonardo und Bramante den Grundsatz „Der Kuppel die Mitte“ aufgestellt hatten, gewann die bestellende Kirche mit ihrer Forderung nach der Längsrichtung die Oberhand, Vignola fand zum zweiten Male im Ablaufe der christlichen Kunst jene Lösung, die wir die „Kuppelhalle“ genannt haben. Aber freilich, da im Abendlande die Basilika so festgewurzelt war wie in Armenien die Kuppel, so behauptet letztere dort nicht, ihrem Eigengesetz entsprechend, die Mitte, wie in Armenien, sondern wurde an das Ende der Längsrichtung vor die Apsis an die Stelle der alten Vierungskuppel geschoben. Während also in Armenien das Langhaus die Kuppel durchsetzte, legt Italien die Kuppel auf das Langhaus. Ich versuche den Werdegang in Kürze anzudeuten.

Brunelleschi baut im Grunde genommen den gotischen Dom zu Florenz in der Verstrebung der Kuppel armenisch zu Ende. Wenn man die Chorseite als Ganzes von außen betrachtet, möchte man einen armenischen Baumeister am Werke glauben. Nur die Kuppel selbst ist abendländisch, die Doppelschale weist freilich wieder auf den Osten, diesmal den islamischen. In S. Lorenzo und S. Spirito schließt sich Brunelleschi freilich enger an die östliche Art des Westens von Europa, das „Romanische“, an, übernimmt also auch die Kuppel über der Vierung. Die Pazzikapelle aber ist ein bewußter Schritt zum Durchdenken des Quadrates als Kuppelunterlage, ähnlich wie die Grundmauern von S. Maria degli Angeli bezeugen, daß Brunelleschi auch dem Achtpaß armenischer Art nachdachte. Michelozzo, der ja selbst in Cypern war, und Alberti führen die Gedanken über die Verwendungsmöglichkeiten der Kuppel über dem Quadrat fort. Eigentlich ist es doch erst Leonardo,

der, möglicherweise durch eine Tätigkeit im Taurusgebiet angeregt, sich in seinen Handzeichnungen ganz auf die Auswertung des Kuppelbaues wirft und zunächst gar nicht an die Anwendung im Kirchenbaue denkt. Aber die Bauaufgaben, die er in Mailand und Pavia im Zusammenhange mit dem Dombau gestellt bekommt, dann seine Tätigkeit für Franz I. bringen ihn doch auch zu unmittelbarem Eingreifen. Vor allem scheint durch ihn Bramante in die Bahn gebracht worden zu sein, die ihn dauernd von der „Gotik" entfernt und auf die Wege von S. Peter führt. Der nachträgliche Aufenthalt in Rom wird da nur zur Reife gebracht haben, was sich schon in Mailand anbahnte.

Leonardo hatte vor allem das Achteck zum Ausgangspunkte seiner Baugedanken gemacht; daneben aber taucht bei ihm immer wieder ein Grundriß auf, der dem armenischen Konchenquadrat mit eingestellten Mittelstützen entspricht. Diese Bauform kommt zwar in Germigny-des-Prés und an S. Satiro in Mailand vor, ist aber auch dort armenischen Ursprunges, und Leonardo könnte überdies ebensogut unmittelbar in Kilikien damit bekannt geworden sein. Ließe sich nachweisen, daß er auch das reine Konchenquadrat ohne Mittelstützen kannte, wie man meint, dann wäre der Beweis ohne weiteres erbracht. Leonardo macht nun leider gleich den peinlichen Schritt, daß er die armenische Bauform nicht nach ihrer Eigenart, sondern in der üblichen Weise der Frührenaissance mit antiken Baugliedern ausstattet. — Ein wertvoller Beleg für seine, möglicherweise im Orient erworbene Gesinnung im Bauen wäre das Schloß Chambord, worin er in der Art des armenischen und islamischen Palastbaues einen Kuppelsaal über einem Tonnenkreuz zur beherrschenden Mitte macht, das heißt jene Bauform, die Bramante seinem S. Peter zugrunde legte.

Die Geschichte von S. Peter wiederholt in einem Einzelfalle die Schicksale der altchristlichen Kunst in Armenien. Wie tausend Jahre früher, so tritt auch jetzt der bahnbrechende Künstler mit einem denkmalartigen Entwurfe hervor, der die Mittelkuppel wie in der Apostelkirche zu Ani über einen Vierpaß setzt (Abb. 29), aber zwischen die Kuppel und die Strebenischen Tonnen einlegen muß, weil er, wie etwa in Awan oder der Hripsime (Abb. 9), doppelte Eckräume in der Diagonale hintereinander ordnet. Natürlich sind die Raumabmessungen kaum zu vergleichen, aber die Raumform ist jedenfalls die gleiche. Der Entwurf des Bramante war zunächst ja gar nicht für die Ausführung gedacht und mußte eine sehr wesentliche Umarbeitung erfahren, um in die Tat umgesetzt werden zu können. Immer aber, auch noch in Peruzzis und Michelangelos Händen bleibt er grundsätzlich armenisch. Schließlich macht sich auch in Rom die Forderung der Kirche nach der Längsrichtung geltend, die Baumeister geben nach wie in Armenien und es entsteht dann das, was wir in Rom heute vor uns haben. In Armenien ist man vielleicht vorsichtiger vorgegangen und hat immer

die Hauptforderung im Auge behalten, daß die Kuppel den ganzen Raum beherrschen soll und gleich vom Eingang aus womöglich bis in ihren Scheitel überblickt werden kann.

Leonardo und Bramante vertreten etwa die Baugesinnung der nationalen Armenier des 4. Jahrhunders, nur in anderen Größenverhältnissen. Was Vignola tut, entspricht der Entwicklung, die der armenische Kuppelbau seit dem 5. Jahrhundert unter dem Einflusse der Kirche nimmt und deren Schlußergebnis die Kuppelhalle war. So schafft auch Vignola sein Gesù, jene Jesuitenkirche, deren Bauform dann durch den Orden über ganz Europa verbreitet und die Kernform des Barock wurde. Der Unterschied ist, wie gesagt, der, daß in Armenien der Kuppelbau von der Längsrichtung durchsetzt, in Italien aber auf die Längsrichtung die Kuppel gelegt wurde. Das Ergebnis ist dann freilich im wesentlichen das gleiche geworden; aber in Armenien behielt doch die Kuppel das entscheidende Wort. In Italien dagegen herrscht die Längsrichtung vor, sie reißt die Kuppel aus ihrer eigengesetzlichen Lage und verschiebt sie an das Ende der Bewegung vor die Apsis.

Bei Bramante scheint auch jenes Gefühl für reine Baukunst in Erscheinung getreten zu sein, das wir so hoch an der armenischen Kunst einschätzten, dann an den Bauten armenischer Art in Aquitanien, an dem gebundenen System in Deutschland und der frühen nordischen (gotischen) Kunst hervorzuheben hatten: jene Gesinnung, die die Ausstattung völlig hinter dem Bauen an sich und der Wirkung des Raumes zurücktreten läßt. Erst später setzt sich der Fassadenbau im Inneren und Äußeren mit den Mitteln der antiken Kunst durch, was Bramante ursprünglich schon deshalb fernergelegen haben muß, weil auch er wie im Innern den Gesamtraum, so im Äußern die Wirkung der Gesamtmasse durch ein gleichmäßiges Wirken aller Seiten angestrebt hat.

Der Sieg der „Renaissance“ in ganz Europa ist begründet in jener höfischen und kirchlichen Verfassung, die mit der Gegenreformation allgemein zum Durchbruche kam. Die römischen Formen galten stillschweigend als der einzige, der Machtpolitik entsprechende Ausdruck.

Man spricht gern von einem mit dem Fortschritte der Entwicklung sich stetig vertiefenden Gegensatze zwischen Ost und West. In der bildenden Kunst besteht für die Frühzeit Europas das Gegenteil zu Recht; der Kampf um die Macht forderte den Ausgleich sogar im Gebiete der Lebenswesenheit „Bildende Kunst“, weil das Abendland nicht müde wurde, die Mittel der Aufmachung von den Höfen des Ostens zu lernen. In der Baugesinnung selbst also kommt das Abendland schon seit der Einwanderung der Goten in das Fahrwasser des Ostens. Man frage dagegen, was in der Bauausstattung schließlich den Ausschlag gab, die sich immer entschiedener vollziehende Annäherung der Raum- und Werkformen oder das im Abendlande nur vorübergehend

aufgegebene Festhalten an den antiken Säulenordnungen. Der Osten vollzieht auch in dieser Beziehung den Bruch mit Hellas und Rom, den wir um unserer Selbständigkeit willen heute anstreben, schon in altchristlicher Zeit.

Mit dem Nachweise des altchristlichen Gewölbebaues im Osten ist die Möglichkeit geboten, Kunstgeschichte in dieser Richtung entwicklungsgeschichtlich zu betreiben. Die bisherige Methode, auf Grund der Quellen und in Anlehnung an die allgemeine Geschichte vorzugehen, das heißt die Denkmäler recht und schlecht diesem Rahmen einzufügen, ohne die geringste Sorge um etwaige Lücken, die das ganze Bild aus der Ordnung bringen könnten, hat damit hoffentlich ein für allemal ein Ende. Wir haben bisher Geschichte gemacht und können jetzt erst anfangen als Fachleute auf Grund der Beobachtung des Kunstwerkes auf sein Wesen und die Werte hin, die es bilden, vergleichend zu arbeiten. Diese Arbeitsrichtung war vorläufig ausgeschlossen, weil die wichtigsten Vergleichsglieder nicht bekannt waren, wir daher Ursprungsfragen überhaupt nicht in Angriff nehmen konnten. Wenn dies aber geschah, etwa im Sinne einer römischen Reichskunst oder christlichen Antike, mußte der Versuch an der aufgelegten Einseitigkeit des Standpunktes und der jetzt nicht minder offenkundigen Unkenntnis der in Betracht kommenden Denkmälerwelt scheitern.

Bisher waren längst bekannte Werte der christlichen Baukunst in ihrem Ursprunge nachzuweisen und dann entwicklungsgeschichtlich zurecht zu rücken. In der zweiten Hälfte des Buches wird es sich darum handeln, den ältesten Zweig der christlichen Kunst, der bisher so gut wie unbeachtet blieb, überhaupt erst einmal nachzuweisen. Damit wird der volle Gegensatz zur gewohnten Auffassung entscheidend klar werden. In den nächsten Abschnitten werde ich mich wieder ganz auf die altchristliche Zeit allein einstellen.

# V. BILDLOSE RELIGIONEN.

Wir urteilen gern nach uns selbst, dann den Ägyptern, Mesopotamiern, Griechen und Indern, jede religiöse Kunst habe selbstverständlich Bilder besessen, und denken infolgedessen gar nicht daran, daß die älteste christliche Kirchenkunst notwendig bildlos gewesen sein muß. Davon im nächsten Abschnitte. Hier sei darauf hingewiesen, daß wohl die Hamiten und Semiten am Nil und im Zweiströmeland dargestellt haben, die einwandernden Arier aber bildlos ankamen und erst unter dem Einflusse des Südens zur Verkörperung ihrer Vorstellung von der Gottheit durch die menschliche Gestalt übergingen. Das gilt ebenso von den Indern, die von den Drawida und anderen einheimischen Völkern zur Darstellung geführt wurden, wie von den Griechen und der von ihnen übernommenen, mit dem Mesopotamischen und Ägyptischen zusammenhängenden älteren Mittelmeerkunst.

Ich habe in meinem „Altai-Iran" deutlich zu machen gesucht, daß diese Erscheinung zusammenhänge mit einem Gegensatze der Kunstauffassung im Norden und Süden und zugleich mit gewissen wirtschaftlichen Voraussetzungen, die auch die Wanderhirten der Steppen und Wüsten von der bildenden Kunst in ganz anderer Richtung Gebrauch machen läßt, als die ackerbauenden Völker in den Treibhauskulturen der südlichen Flußläufe. Im vorliegenden Werke soll diese Erkenntnis in ihrer Rückwirkung auf das Verstehen der religiösen Kunst in großen Abgrenzungen verfolgt werden. Wie in den Fragen der Baukunst, konnte man unmöglich vom Mittelmeerkreise, Rom und der ältesten christlichen Gräberkunst, wie sie bisher stets im Vordergrunde der altchristlichen Kunstgeschichte stand, darauf kommen, sondern nur, wenn man von Asien und dem Norden ausgeht.

Der flächenfüllende Schmuck der germanischen Altsachen, der noch in der Ausstattung der skandinavischen Holzkirchen ausklingt, geht in seiner Eigenart Hand in Hand mit der islamischen Kunst. Beide Kreise kennen die Darstellung als solche, das heißt gestaltlich, in breiter Schicht überhaupt nicht. Der von Asien kommende Forscher erkennt nun, daß sie in eine gewisse Verbindung treten, sobald man sie von der Altai-Iranecke aus betrachtet. Es zeigt sich dann, daß

sowohl der zwischen Nordost nach Südwest streichende Strom der Wanderhirten, unter ihnen vor allem die Türkvölker, wie der zwischen Nordwest und Südost verlaufende Strom der arischen Wanderung bildlos war. Was wir in der Europa berührenden Zeit der „Völkerwanderung“, getragen von Germanen und Islam, sehen, das ist nur das allmählich greifbare Ende einer weit vorausliegenden Kunstbewegung, die der in historischer Zeit gern allein beachteten darstellenden Art der Südvölker sehr entschieden und selbständig gegenübersteht. Dabei handelt es sich nicht um einen Gradunterschied, etwa um unreife und reife Kunst, sondern um zwei verschiedene Wesen. Die eine, die darstellende Art, hat sich in der Gesinnung des Europäers, die von der griechisch-römischen Wurzel ausgeht, derart als die allein gültige durchgesetzt, daß selbst die Wissenschaft — soweit sie dem Norden angehört —, diesem anderen Wesen, das ihr eigentlich naheliegen sollte, nie näher getreten ist — immer nur von der geschichtlichen Zeit gesprochen.

Wenn man liest, die in der Fläche bleibende Füllung sei das in der Entwicklung Steckengebliebene, die plastische Art der Griechen aber die Reife, so meint man, das habe nur jemand zu sagen vermocht, dem der grundsätzliche Gegensatz bildloser und darstellender Kunst nicht aufgegangen war. Es ist ein Eigengesetz der bildlosen Kunst, daß sie schmückend an der Fläche festhält und diese füllt. Schon in dem Begriff des Füllens liegt ein anderer inbegriffen, der des Rahmens. Die darstellende Kunst kennt ihn vorerst nicht, sie überzieht, auf sich gestellt, die Fläche schräg ohne Ordnung oder in wagrecht übereinander geordneten Streifen, die ursprünglich ebenfalls in der Fläche bleiben. Doch hält nur die bildlose Kunst, die einen zur Füllung geschaffenen Rahmen schmückt, dauernd an der Fläche fest. Die gerahmte menschliche Gestalt dagegen verläßt räumlich die Fläche. Es liegt das in Wesen und Ursprung beider Arten begründet. Die bildlose Kunst geht vom Handwerk aus; aus ihm heraus entwickelt sich sowohl im Norden wie bei den Wanderhirten die bildende Kunst. Da hätte Gottfried Semper einsetzen sollen. Der darstellende Süden dagegen geht vom Gegenstande der Darstellung aus und sucht die Gestalt von vornherein der Natur zu nähern. Die bildlose Kunst kennt Naturnachahmung überhaupt nicht, damit auch nicht das Freistellen der Gestalt in den Raum.

Es möchte bedünken, daß die bisherige Auffassung nur im Kreise der vom Mittelmeere ausgehenden Kunstgeschichte entstehen konnte. Der vergleichende Forscher, der mehr die Lücken als das zufällig Erhaltene oder Bekannte sieht, wird dabei nicht stehen bleiben. Auch will ihm scheinen, daß, wenn ein Nordländer so urteilt, wie oben angeführt, er das eigene Blut zugunsten einer angelernten Auffassung verleugnet. Bildlosigkeit ist eben eine andersartige, keine rückständige

Kunstart; vielleicht ist eher zu beklagen, daß wir im Norden der Schauspielerneigung des Südens nur zu viel nachgegeben haben. Alles und jedes vermenschlichen, heißt, sich von der großen Natur und ihren Geheimnissen entfernen, mit dem einen Schlüssel „Mensch" alles lösen wollen. Es ist deutlich merkbar, daß unsere eigene Zeit die Darstellung mit Absicht zurückweist. — Die Griechen haben die Menschengestalt sehr bald in ihre Kunst übernommen. Daß sie es ahnungslos taten, war ihr Glück. Die vorausgehenden Machtstaaten wußten ganz genau, warum sie Gott und Herrscher in einer Gestalt zusammenfließen ließen. Die Christen waren zum Teil ursprünglich nicht minder weit entfernt von der Darstellung wie einst die Griechen. Die Voraussetzungen für diese stets vernachlässigte Tatsache sollen nun zunächst besprochen werden.

Unter den Religionen der geschichtlichen Zeit scheinen zunächst die monotheistischen eine ausgesprochene Neigung für die Bildlosigkeit zu haben. Judentum und Islam sprechen dafür; wir werden sehen, daß auch das Christentum dem ursprünglich nicht widerspricht. Wenn die Bildlosigkeit nur ein unentwickelter Zustand, wie wir gern sagen, „primitive" Kunst wäre, so könnte sie nicht recht Dauer haben neben darstellenden Religionen. Der Hellenismus hätte dann ebensowenig ein bildloses Christentum wie den Islam aufkommen lassen dürfen und die alte Kunst in Mesopotamien und Iran keinen volkstümlich bildlosen Mazdaismus. Davon später. In Wirklichkeit widerspricht das Einfangen des religiösen Dranges in eine Darstellung durch die menschliche Gestalt dem Empfinden der Nomaden und Nordvölker. Sie fehlt daher auch in Religionen, die im Kreise dieser Völker entstehen. Ich sehe eine den Norden Europas und Asiens umfassende Landmasse, die sich wie ein großer Trichter auf die Enge zwischen dem Schwarzen Meere und dem Altai zuspitzt und ihre Fortsetzung findet in den arischen Völkern, die dort durchstießen, ferner in jenen Wüsten und Steppen, die den Süden in der ganzen Breite von der Mitte Hochasiens bis an die Westküste Afrikas durchqueren. Ich glaubte in meinem Buche „Altai-Iran", die Kunst dieser Gebiete vorläufig am besten vom Islam aus erfassen zu können und tastete mich von der syrisch-ägyptischen Ecke, von der einst auch die christliche Kunst ausging, nach dem Nordosten, von wo die ganze islamische Bewegung künstlerisch zurückflutet. Heute würde ich lieber unmittelbar vom Norden ausgehen. Doch wäre das vielleicht verfrüht. Ich bleibe also auch im vorliegenden Abschnitte bei dem eingeschlagenen Wege. Wir werden dann in einem späteren Abschnitte eine zwischen Kleinasien und Indien feststellbare, auf Darstellung ausgehende Querbewegung kennen lernen.

1. Der Islam. Der Islam kennt die religiöse Darstellung nicht. Von den Wanderhirten Arabiens ausgehend, durchbricht er die helle-

nistisch-indische Scheidewand nach dem Nordosten, baut sehr bald nicht mehr in Stein, wie das ihm vorausgehende Christentum in Syrien, Kleinasien und Armenien, sondern in Ziegeln, entsprechend Mesopotamien und Iran. Er verkleidet diese Wände in ganz unhellenistischer und unindischer Art mit geometrischen Mustern ohne Ende, die aus sehr verschiedenem Baustoff und Werk stammen und bald durch Schrägschnitt, Durchbruch, Glanz, bald in Farben wirken, nie durch die körperhafte Bildung von Naturgestalten in Licht und Schatten. Alle diese Muster und Werkarten kommen aber nicht durch eine allmähliche Umbildung antiken Geschmackes, nicht durch einen Wandel des „Wollens" der spätantiken Kunst im Osten zustande, sondern dadurch, daß, wie seinerzeit der Hellenismus den Osten eroberte, jetzt Iran den Westen Vorderasiens durchdringt. Hatte die griechische Baukunst ihre Formen allmählich nach Art der Menschengestalt wachsen lassen, so, daß Bild- und Bauwerk gut Hand in Hand gehen konnten, so schmückt die islamische Kirchenkunst die Wand mit füllenden Zieraten und schließt die Menschengestalt ganz aus — auch als Maßstab für die Verhältnisse der Bauglieder. Die Moschee weist zu keiner Zeit und an keinem Orte, trotz aller Spaltungen in religiös verschieden gefärbte Gemeinschaften, darstellende Bilder auf, weder in Streifen der Länge nach in semitischer Art noch wie in Pompeji etwa als Ausblick in die Mitte der Wand gestellt. Eher läßt sich dort die Architekturmalerei, die die Wand als Einheit nimmt oder die Marmor nachtäuschende Verkleidungsmalerei mit der späteren islamischen Art vergleichen. Der Hellenismus ahmt Verkleidung — Platten und Aufbau — in Malerei nach; das tut der Islam nie. Er gibt ohne Gegenstand und sachliche Gestalt Muster, die, in Wellenlinien hinschwingend, Streifen füllen oder in geraden Linien Flächen mit Gittern, Netzen oder Verflechtungen füllen. Der einzige Zierat, der eine sachliche Bedeutung hat, ist das Schriftband. Es stammt aus der semitischen Heimat, hat aber in ähnlicher Weise wie das Bauen selbst erst im Osten seine für die Kunst entscheidende, schmückende Umbildung erfahren.

Ich behandle hier kurz nur die Kunst des religiösen Gebäudes, der Moschee. Sie ist bis zum Jahre 1000 etwa — für uns kommt diese Zeit allein in Betracht — ein offener Hof, der auf allen Seiten von nach innen gerichteten Schirmdächern umgeben ist, in der Richtung nach Mekka solchen von beträchtlicher Tiefe. In Medina nahm man dafür ursprünglich Palmstämme, in Syrien und Ägypten Säulen aus christlichen Kirchen und verband diese nach arabischer Art untereinander durch Bogen, auf die flache Dächer aus dem ersten besten Stoff gelegt wurden. Unter solchen Umständen konnte sich in der Ursprungsecke des Islam und seinem syrischen und ägyptischen Flügel kaum eine nennenswerte, über den Zweck hinausgehende Eigenkunst

bilden. Wollte man eine Ausstattung, so nahm man die Handwerker wo man sie haben konnte, im Lande selbst oder aus den reicheren Nachbargebieten, von den Kopten oder gar aus Byzanz. Arbeiterverbände standen rein handwerklich überall zur Verfügung.

Es ist bezeichnend für die damalige Welt, daß der Islam in der Kunst erst in Persien Eigenart gewann. Warum, wird uns noch beschäftigen. Hier ist zunächst nur mit der Tatsache selbst zu rechnen. Solange die Omaijaden in Syrien mit aller Welt wetteiferten, enstanden Kunstschöpfungen, denen der fremde Ursprung an der Stirne steht. Der Felsendom, der Mekka ersetzen sollte, bildet um den Fels ein Rund aus den Säulen einer Kirche, legte darauf eine Holzkuppel und umgab diesen Kern im Grundriß mit einem zweiten Säulenkranz und einer achteckigen Umfassungswand. Zum Ursprünglichen des Schmuckes gehören Zwickelmosaiken: sie sind nach den Mustern rein persischen Ursprunges. Die große Moschee in Damaskus legt Längsflügel um eine Kuppelmitte; auch da sind nur die Längsbauten durch Säulen im christlichen Sinne umgebildet, die Bauform selbst findet sich schon früher auf iranischem Boden, im Eiwan-i-Kerka (Taq Eiwan). Die Mosaiken des Kuppelraumes geben „Landschaften", naturferne Zusammenstellungen von Bäumen und dergleichen, die kaum darstellend, eher rein sinnbildlich gemeint sind. Diese aus dem Durchschnitt der Mittelmeer-Moscheen herausfallenden Einzeldenkmäler sind also schon in dieser syrischen Frühzeit persisch durchsetzt.

Erst auf dem Boden Mesopotamiens entsteht in breiter Schicht die erste baulich geordnete Moschee. Man vergesse nicht, daß von dorther auch der christliche Tonnenbau seinen Ausgang nahm. Im Islam blieb es beim offenem Hofe, aber die Stützen der Schirmdächer konnten nicht fertig wie am Mittelmeere zusammengetragen, sondern mußten Ziegel für Ziegel aufgebaut werden. Und das brachte Ordnung auch in die islamische Kunst. In Mesopotamien zuerst läßt sich auch in erhaltenen Denkmälern eine wenigstens für unsere Augen einheitliche Ausstattung nachweisen: es sind in Gipsstuck geschnittene oder gepreßte Streifenmuster ohne Ende, wie sie seit jeher von der 872 entstandenen Moschee des Ahmed ibn Tulun in Kairo bekannt waren. Man hat hartnäckig behauptet, sie seien — wie entsprechend geschnitzte Bretter — rein ägyptischen Ursprunges. Ich denke, die Ausgrabungen in Samarra haben trotz aller Deutelei, die man auch an ihnen versuchte, bewiesen, daß der Osten in dem ganzen unerhörten Reichtum dieser Streifen und Flächen (mit geometrischen, sei es geradlinigen, sei es Ranken ohne Ende) füllenden Mustern allein und ausschließlich der gebende Teil war. Das ist so zu verstehen.

Es war davon die Rede, daß gewisse Baustoffe für sich allein zur Herstellung einer künstlerischen Wirkung genügen, so Holz und Stein, andere aber, wie besonders der Rohziegel, erst verblendet werden

müssen, um zu dauern und das Auge zu befriedigen. Solche Werkarten der Verkleidung sind der Verputz in Gips, der Belag mit Fliesen, die Anwendung von Mosaik und dergleichen mehr. Man gibt gern zu, daß selbst letzterer Werkart etwas „Orientalisches" zugrunde liege, das Wesentliche aber sei, behauptet man, daß die „Orientalen" nichts aus der Sache zu machen wußten, wohl aber die Griechen. Sollte beim Abwägen eines solchen Urteils nicht erst die Vorfrage zu erledigen sein, ob es sich nicht in der Bauausstattung mehr um Gesamt- und Fernwirkung als nach griechischer Art um das darstellende und in die Nähe gerückte Bild handelt, daher für die Beurteilung ganz verschiedene Maßstäbe gefordert werden müssen?

Schon der „alte" Orient kannte natürlich, in Mesopotamien vor allem, die Verkleidung. Er besorgt sie aber durch darstellende Flachbilder, die in wagrechten Streifen die Wände entlang laufen. Das ist eine Art, die nicht in der Verkleidung entstanden, sondern auf diese übertragen ist. Zur Wandverkleidung als solcher gehört, daß man die Wand als Ganzes, das heißt als gerahmte Fläche nimmt und sie im Sinne dieser Auffassung zierend füllt. In diesem Gegensatze stehen sich, wie gesagt, zwei Welten, die des Südens, der vom Darstellen, und die des Nordens gegenüber, der vom schmückenden Handwerk ausgeht. Ich vernachlässige zunächst die darstellende Richtung ganz, komme erst im siebenten Vortrage darauf zurück und gehe hier ausschließlich auf den Schmuck ein. Sein Träger war nicht nur das baumlose Land Iran, sondern vor allem auch eine Religion, der Mazdaismus. Ich behandle beide zunächst getrennt.

2. Iran. Wie sich einst ägyptische und mesopotamische Kunst, beide semitisch, gegenüberstanden, die eine im wachsenden, die andere im verkleidenden Bauen wurzelnd, so müssen wir anfangen, neben dem Westarisch-Hellenischen das Ostarisch-Iranische, neben der wachsenden Architektur der Griechen die verkleidende der Iranier zu sehen. Im semitischen Zwischengebiete, in Mesopotamien, konnte man ein Schwanken beobachten, dort können griechische Formen im iranischen Geiste umgebildet auftreten; Iran selbst aber schloß — nur der sasanidische Süden macht eine Ausnahme — die griechische Form in breiter Schicht und volkstümlich aus, weil es weder die Säule noch den Akanthus, und vor allem nicht die Darstellung zuließ. Dagegen läßt sich ganz deutlich seit Alexander ein allmähliches Durchsickern des Iranisch-Volkstümlichen nach dem Mittelmeerkreise nachweisen.

So zunächst in der Einführung der Verkleidung, die wahrscheinlich schon im alten Ägypten vom Osten übernommen war. Dann setzt in Alexandria um 280 der sogenannte Inkrustationsstil ein, wie wir ihn noch den Grundsätzen nach als ersten Stil von Pompeji kennen. Ist darin der farbigen Marmorplatte, wie in Armenien dem Tuff, die entscheidende Rolle überlassen, so drängten sich sehr bald von

Antiochia und Rom aus jene gemalten oder in Gipsstuck ausgeführten Architekturwände an ihre Stelle, die wir als zweiten bis vierten Stil von Pompeji kennen. Es sind im Grunde bauliche Spielereien — Quantität ohne Qualität, wie häufig in Indien —, die fast im Sinne der östlichen Muster ohne Ende flächenfüllend über die Wände gebreitet sind. Die semitische und ostarische Kunst haben diese Verirrung nie mitgemacht. Dort blieb die Verkleidung auch im Schmuck durchaus von jeder Bauform unabhängig und schuf sich ihre Eigengesetze auf Grund von Baustoff und Werk. Ausgangspunkt ist das nordostiranische Gebiet, wie ich in meinem „Altai-Iwan" zeigte.

Was wir zur Zeit der Entstehung des Christentums Persien nennen, ist ein anderes als das heutige persische Reich insofern, als damals Mesopotamien dazugehörte, das sogar unter den Sasaniden (226 bis 640) die Reichshauptstadt im Gebiete des alten Babylon, in Seleukeia-Ktesiphon, aufwies. Es handelt sich daher darum, festzustellen, ob auch der altorientalische Geist damit die Oberhand gewann oder Iran auch in Mesopotamien durchdrang.

Es scheint, daß Mesopotamien wie Ägypten in dieser Zeit bis auf gewisse Gestaltüberlieferungen — in der Baukunst die Tonne, in der Bildhauerei und Malerei die Darstellung — schöpferisch völlig versagte. Im Gebiete der Ausstattung läßt sich im Anschluß an den parthischen Palast von Hatra und christliche Kirchen, von denen später zu reden sein wird, sagen, daß es die hellenistischen Formen im Sinne der Verkleidungskunst umbildete, also, sie der baulichen Kräfte entkleidend zu Bändern verwendete, die in jeder Richtung umgebrochen werden. An sich neue Formen schafft es nicht.

Die iranische Hochlandsmasse wird durch die Salzwüste in zwei streng auseinander zu haltende Gebiete getrennt, einen nördlichen Teil, den Sitz der Parthermacht (247 vor bis 226 nach Christus) und einen südlichen, in dem die Sasaniden zu Hause waren (226 bis 640), beide Teile im Osten verbunden durch die indischen Grenzgebiete, im Westen durch Mesopotamien.

Von der Kunst im sasanidischen Südiran hat sich manches Wertvolle in den höfisch darstellenden Felsreliefs der Achamaniden und Sasaniden erhalten. Wir können auch feststellen, daß das mesopotamische Weltwunder des Taq-i-Kisra, eine riesige tonnengewölbte Halle mit Blendbogenfassade, der Rest eines Sasanidenpalastes ist, dem, wenn auch im kleineren Maßstabe, andere Ruinen in den angrenzenden persischen Gebieten gleichen; von der Innenausstattung dieser Paläste hat sich nichts erhalten.

Erst die islamischen Denkmäler Mesopotamiens bieten den Schlüssel; freilich bezeichnend erst, seit man dort mit Ausgrabungen vorgegangen ist. In Samarra sind riesige Baureste freigelegt worden, die endlich einen Begriff geben von Geist und Erscheinung der Bauwelt, mit der

wir in breiter Schicht auf südpersischem Boden zu rechnen haben: Paläste und Moscheen mit Ziegelmauern und Pfeilern von unerhörter Ausdehnung lassen auf eine Gesinnung schließen, die an höfischem Eigenwillen kaum durch die Aufmachung überboten werden konnte, die Römer und Byzantiner ihrer Macht zu geben wußten. Die Ausgrabungen von Samarra legten eine einheitlich im 9. Jahrhundert geschaffene und bald wieder aufgegebene Stadt von Palästen und Moscheen am Tigris, in der Ausdehnung von etwa 33 Kilometer Länge und 2 Kilometer Breite frei. Uns beschäftigt hier nur die Ausstattung dieser Bauwerke. In der breiten Masse handelt es sich um Verkleidung in Gipsstuck mit Mustern ohne Ende, die entweder in Schrägschnitt durch Pressen aus der Holzform oder in tiefdunkel unterschnittener Handarbeit hergestellt sind. Die Muster, die dort nebeneinander hergehen, die im Schrägschnitt vom Altai herüber wandernden und solche, die aus der Weinranke entwickelt sind und von Iran kommen, sind alle nur zum geringsten Teile in Mesopotamien einheimisch. Der gebende Teil war eben Iran, und zwar nicht Süd-, sondern Nordiran.

Der Islam löste die Sasaniden und ihre mazdaistische Staatsreligion ab. Es ist von ausschlaggebender Wichtigkeit, daß er nicht in Damaskus und nicht in Baghdad, sondern erst in der Altai-Iranecke seine für alle Zukunft grundlegende künstlerische Durchbildung erhielt. Dies nachzuweisen war eines der Ziele meines Altai-Iranwerkes. Ich kann hier nur einiges Wenige darüber wiederholen und der Frage jetzt die Wendung nach der religiösen Seite hin geben, die ich schon in dem genannten Werke ankündigte.

Wie wir im Gebiete der christlichen Ostkunst einen geistigen Mittelpunkt in Edessa-Nisibis erkannten, von dem semitische Auffassung in alle Weltrichtungen verpflanzt wurde, so gab es ein anderes Ausstrahlungsgebiet noch weiter im Osten an der Grenze West- und Ostasiens. Es umgeht bis zu einem gewissen Grade den Pamir und Altai insofern, als es über Nordasien bis auf das vorbuddhistische China übergreift. Dieses Altai-Iran-Gebiet kommt mit der Kreuzung des indoarischen und turkomongolischen Völkerstromes im ersten Jahrtausend zu einer Bedeutung, die ich in dem genannten Werke, vom islamischen Ende her zurückschließend, bis auf die vorgeschichtliche Zeit zu erfassen suchte. Die indo-arischen Grundzüge leben im Islam noch in den aus dem Holzbau stammenden Werkformen und Mustern, die turkomongolischen in den aus den Arbeiten für die Zeltstoffe und das Metall stammenden Schmuckformen nach.

Bezog sich „Altai-Iran“ ausschließlich auf die Zierkunst, so hat mein Werk „Die Baukunst der Armenier und Europa“ dazu die Ergänzung nach der baukünstlerischen Seite gegeben. Der armenische Kuppelbau mit Trichternischen über dem Quadrate läßt sich nur verstehen, wenn man annimmt, daß es das Herrschergeschlecht der par-

thischen Arsakiden und die zum guten Teil aus dem Osten stammenden Nacharars waren, die im Wege des Grab-, Palast- und Bäderbaues die Bauformen des transoxanischen Dreieckes nach Armenien übertrugen. Die quadratische Kuppel auf Trichternischen ist dort zu Hause und bis auf den heutigen Tag im volkstümlichen Wohnbaue üblich. Einzelne iranische Dörfer zeigen ungezählte solcher Kuppeln nebeneinander. Man kann ihren Gebrauch bis in die buddhistischen Tempel Chinesisch-Turkestans verfolgen und ebenso im Palastbau über Seistan bis hinunter in die Persis, wo zwei bekannte Paläste, Firuzabad und Sarwistan, den Zustand des nordiranischen Kuppelbaues zeigen, wie er auf persischem Boden blieb: verstrebt durch Aneinanderschiebung einzelner Kuppelzellen oder tonnengewölbter Räume zu einem in Druck und Schub ausgewogenen Ganzen. Nur in Nordiran, in Bus-i-Hor, konnten wir eine in Gußmauerwerk mit Ziegeldecke ausgeführte Einzelkuppel nachweisen, die ganz die Forderungen erfüllt, auf die hin sich dann die Entwicklung in Armenien anspinnen konnte. Nicht minder einfach schließen sich die Glieder der Kette auf dem Gebiete der Ausstattung.

Ich gehe auch hier wieder aus von der Altai-Iranecke und der Kreuzung der indoarischen mit der turkomongolischen Bewegung. Entscheidend wurde, daß beide Kunstströme bildlos waren. Die Indoarier haben diese ihre Eigenart dem Süden gegenüber sehr bald verloren, chinesische und indische Darstellungen sind im persischen Islam häufig. Die Turkomongolen sind der Bildlosigkeit bis zu der heute erst erfolgenden Einmündung europäischen Kunstlebens treu geblieben. Im ersten Jahrtausende war bei Persern wie Türken in den breiten Volksmassen die Bildlosigkeit ein Zug ihrer nordischen Vollnatur. Durch sie war es möglich, daß die beiden Kunstströme, der der Wanderhirten und der der Nordvölker in eine Einheit zusammenflossen. Daraus erwuchs die Kraft dieser vom Osten her in das Licht der Geschichte tretenden Bewegung. Sie wußte sich gegen die Kunst der Südländer, sowohl die indochinesische wie die semitisch-hellenische, zu behaupten, die — beide frühe Treibhausbewegungen — die Darstellung weitaus in den Vordergrund stellten. Wieder ist es Armenien, das uns die Möglichkeit des Einblickes in die vorislamische Zeit gestattet, obwohl dieses vulkanische Hochland nicht die Verkleidungswerkarten Irans übernahm. In Armenien waren nicht Gipsstuck, Fliesen, Metall oder Holz die landesüblichen Verkleidungsstoffe, sondern die bodenständigen Tuffe und Lawen. Diese Steinplatten an sich galten als Schmuck. Immerhin findet man an Rundbogenleisten und Schrägen unter den Dächern, den Bogenbändern um die Fenster und bald auch an den Blendbogen, die die unteren Wände und die Kuppel überspinnen, jene Zieraten verwendet, die in naturferner Ausbildung Kennzeichen des ostiranischen Stromes geworden sind: Weinlaub und Granaten, Bandgeflechte in

zwei- und dreistreifigem Schrägschnitt und geometrische Ranken, alle bis an die Grenze jener Umbildung geführt, die dann der Islam zu Vieleckmustern und durch Übertragung der geometrischen Art auf die Weinranke zur sogenannten Arabeske ausbildete. Was in Armenien in breiter Schicht zu nationaler Einheit erwuchs, das hat sich auch in anderen Steinländern in Einzelfällen durch die Übertragung in den dauerhaften Baustoff erhalten.

Zu den armenischen Anschlüssen gesellen sich für die Wiedergewinnung einer Vorstellung von der ostiranischen Kunst weit verstreut erhaltene Denkmäler in Stein, die, in ihrer Umgebung als Fremdkörper auffallen und einen Rückschluß auf Bauten erlauben, die in Iran aus Rohziegeln aufgeführt und mit Stuck, Fliesen, Mosaik, Metall und Holz verkleidet waren. Zwei von ihnen stehen im Ostjordanlande, eines in Indien. Das eine der beiden Denkmäler in Moab, ein Vierpaß auf der Burg von Amman, der leider während des Krieges durch Fliegerbomben schwer beschädigt wurde, ist innen mit drei Reihen jener Blendbogen übereinander ausgestattet (Abb. 30), wie man sie immer wieder am Äußeren der armenischen Kirchen sieht und in ihrem Innern gemalt voraussetzen darf. Doch sind sie in Amman gefüllt mit jenen Rankenstämmen, die zum reichsten Bestand iranischer Kunst gehören. Man kann annehmen, daß es sich um einen Kuppelbau handelt, obwohl die Kuppel eingestürzt und über dem Mauerquadrat nicht mehr nachweisbar ist, weil sie auf Trichternischen erbaut war. Der zweite Bau in Moab ist Mschatta. Die Zierglieder von der Eingangswand des dreischiffigen Dreipasses; vier Pfeiler, die drei durch einen ⊓-förmigen Aufsatz zusammengefaßte Bogen tragen, dazu die Ausstattung des Triumphbogens am Beginne des Dreipasses selbst, gehören hierher. Zwar sind die korinthischen Kapitelle der Eingangswand hellenischer Einschlag, aber das Bogen und Aufsatz fortlaufend rahmende Wulstband ist iranisch, ebenso die füllenden sechs Rosetten, die vier Wülste in der Laibung des Triumphbogens und seine mit Weinlaub vergitterten Kämpfer (Abb. 51). Dagegen gehört der Weinlaubwulst dieses Bogens mit dem Akanthus darüber jener Mischung von Iranischem mit dem mesopotamischen Hellenismus an, der die bekannte Riesenfassade dieses „Wüstenschlosses“, jetzt in Berlin, kennzeichnet (Abb. 32).

Die zeitliche Einordnung von Mschatta ist nur deshalb umstritten, weil sich kein Archäologe oder Kunstforscher die Mühe nimmt, mein „Mschatta“ gründlich durchzudenken. Heute erlaubt der Vergleich mit den mesopotamischen und armenischen Kirchen des 4. bis 7. Jahrhunderts und den Ausgrabungen von Samarra im 9. (die 1904, als ich mein „Mschatta“ schrieb, alle noch nicht bekannt waren) die Feststellung, daß Mschatta sicher vor alle die christlichen und islamischen Belege gehört und eher fast noch parthischen als sasanidischen Ursprunges sein könnte. Man vergleiche die antiken Friese (die Fußprofil,

Kranzgesims und dazwischen im Zickzack fortlaufend Dreiecke bilden), mit den mesopotamischen, deren ältestes erhaltenes Beispiel 359 datiert ist, ferner die Rosetten in diesen Dreiecken, mit armenischen Parallelen und das Weinlaub samt Tieren mit der sogenannten Maximians-Kathedra und antiken Beispielen einer-, den Pfeilern von Acre und Zwarthnotz von 650 andererseits: dann wird wohl niemandem mehr einfallen, an frühislamische Zeit zu denken. Die Mschattafassade zeigt jene Vereinigung von Iranismus und Hellenismus, die nach der Zurückdrängung des letzteren in spätrömischer Zeit eintrat und allmählich am Mittelmeere zur Entstehung der byzantinischen, im Westen zur „romanischen" Kunst und im Islam zum vollen Sieg Irans führte.

Das dritte Steindenkmal mit iranischer Ausstattung ist der Stupa von Sarnath bei Benares (Abb. 33). Er zeigt die Weinranke rahmend in den Lotos übersetzt, aber den Mittelstreifen gefüllt mit jenem Hakenmäander, den auch die Säulen der Amidafassade und zahlreiche Reste christlicher Kirchen in Ägypten als Muster ohne Ende verwenden. Sarnath ist wohl mit Assuan, beide nahe dem Wendekreis, der südlichste Punkt, bis zu dem der Norden, das heißt das Mittelalter vorgedrungen ist.

Belege der iranischen Ausstattung in Holz und Stuck aus dem 8. bis 10. Jahrhundert sind allmählich in überreicher Fülle bekannt geworden. Es genügt ein Vergleich der von Nisibis ausgehenden Stuckaturen der el-Hadrakirche des Deir es-Surjani in Unterägypten mit den ungefähr gleichzeitigen auf Mahmud von Ghasna zurückzuführenden Denkmälern in Awghanistan, um über die gebende Mitte ins Klare zu kommen und den Eindruck zu gewinnen, daß diese ostiranische Art wie die Tausende von Samaniden-Münzen ihren Weg bis nach Osteuropa und Skandinavien gefunden hat. Der Schmuck der Holzwagen und Schlitten, die im Oseberg-Schiff in Norwegen gefunden wurden, ist eng damit verwandt. Die Ausgrabungen von Samarra haben für den Islam gezeigt, was zu erwarten ist, wenn wir erst einmal in Iran auf Mazdaismus und Christentum hin zu graben beginnen werden.

Spuren iranischer Fliesen christlicher Zeit sind im Kloster Patleina bei Preslav in Bulgarien aus dem 9. Jahrhundert etwa zutage gekommen. Ihre Zieraten decken sich mit in Iran gefundenen Kapitellen (Abb. 45/7) und den sogenannten Taschenblechen in Silber, die auf ungarischem Boden ausgegraben wurden und, wie man glaubt, der Zeit der Landnahme durch die Ungarn angehören.

Persische Stuckatoren müssen, wie später italienische, die ganze spätantike und frühchristliche Welt durchwandert haben. Ich konnte in Cividale Belege in der Art von Mschatta nachweisen. In anderen Rohstoffen, wie Leder und Textilien, lassen sich iranische Züge immer wiede im ganzen Gebiete von Eurasien nachweisen. Man vergleiche

unter anderen auch die in meiner Kleinarmenischen Miniaturenmalerei abgebildeten Zierbuchstaben und dergleichen mit den Ornamenten des Amurgebietes: ihr gemeinsamer Ausgangspunkt ist in der Mitte, Altai-Iran, zu suchen.

3. Der Mazdaismus. Es war oben davon die Rede, daraus, daß wir nichts von mazdaistischer Kunst wüßten, dürfe nicht geschlossen werden, es habe keine solche gegeben. Ebensowenig ist die Tatsache ausschlaggebend, daß der Mithraskult bei seinem Siegeslaufe durch die römische Welt sich in der Darstellung des Gottes beim Stieropfer griechischer Gestalten bediente. Mahnt schon die Anlage der Mithräen wie diese und jene Spur ihrer Ausstattung zur Vorsicht, so kann ich nur sagen: der Mazdaismus dürfte auf seinem Siegeszuge durch das römische Reich deshalb beim Hellenismus eine Anleihe gemacht haben, weil er eine Darstellung des Mithras oder, wenn ich verallgemeinere, eine Darstellung überhaupt nicht kannte. Ich darf daraus aber dann keinesfalls weiter schließen, der Mazdaismus habe überhaupt keine Kunst gekannt. Weil scheinbar Belege fehlen?

Wenn ich von der christlichen Kunst nur die Katakomben von Rom kennen würde — die ja christliche Antike sind —, so müßte ich, wie beim Mithraskult, schließen, auch die Christen hätten, da dort eigene Darstellungsmittel fehlen, keine eigentlich christliche Kunst besessen. Man kennt ja auch tatsächlich, vorläufig wenigstens, für ihre Kunst keine anderen Belege aus der Zeit vor Konstantin als die römischen, und die sind alexandrinisch. Das ist eben der Fehlschluß, den man immer wieder macht: weil wir außer den römischen keine Denkmäler vor Konstantin erhalten haben, wären überhaupt keine dagewesen. Für die christliche Baukunst hat man sich unbegreiflich bisher immer an die hellenistische holzgedeckte Basilika gehalten: das ist freilich dem Gewächs nach immer noch christliche Antike. Ich denke, die vorausgehenden Abschnitte werden endlich eine Wendung zur besseren Einsicht bringen. Es hat im Osten sicher eine christliche Kunst in den drei ersten Jahrhunderten gegeben, eine Kunst der christlichen Gemeinden und ihres Versammlungshauses. Und ebenso hat es in achamanidischer, parthischer und späthellenistisch-sasanidischer Zeit eine mazdaistische Volkskunst gegeben, der wir freilich nicht von der sasanidischen Hofaufmachung her beikommen können.

Immerhin ist es die Frage, ob wir den Kunstkreis, in den ich vom Islam zurückschließend eingeführt habe, mazdaistisch nennen dürfen oder bei der „Altai-Iran“ gegebenen örtlichen Bestimmung stehen bleiben sollen. Die Bildlosigkeit ist eine allgemeine Erscheinung der Wanderhirten und Nordvölker. Sie findet sich in der christlichen Kunst Armeniens ebenso wie im Islam. Sollte diesen Kreisen die älteste der vorderasiatischen Stifterreligionen darin nicht vorangegangen sein? Der Mazdaismus, der eine überaus reiche Welt religiöser Vor-

stellungen aufweist, hat volkstümlich nie naturbeobachtend zu ihrer Verkörperung durch die menschliche Gestalt gegriffen. Wir werden im Christlichen Darstellungen finden, die auf mazdaistische Gedankenkreise zurückgehen, nie aber im Mazdaismus selbst eine künstlerische Vorführung aus dem Leben des Zarathuschtra, wie sie Buddhismus und Christentum für die Gestalt des Religionsstifters einführten. Auch allgemeine, auf Welt- und Lebensanschauung, Tod und Jenseits bezügliche Vorstellungen, die doch im Awesta überaus reich strömen, werden vom Mazdaismus kaum schauspielernd in die Naturgestalt des Menschen gebracht worden sein.

Es läßt sich also von mazdaistischer Kunst nicht im Sinne von buddhistischer oder christlicher Kunst reden. Trotzdem scheint es für die Forschung möglich, die Kunst des mazdaistischen Religionskreises wenigstens annähernd zu umschreiben. Freilich können wir vorläufig im einzelnen Falle nicht trennen, ob es sich um ein religiöses oder profanes Denkmal handelt. Mschatta, Amman, Bus-i-Hor geben darin Rätsel auf. In dem uns so naheliegenden Islam sehen wir deutlicher und wissen, daß dort die religiöse Kunst zwar einen wichtigen Einschlag bildete, aber noch nicht die islamische Kunst schlechtweg ist. Der Mazdaismus bringt die Achamaniden, Arsakiden und Sasaniden in eine entsprechende Einheit, was der Begriff „Perser" oder „persisch" nicht tut, weil er den Anschein erweckt, als hätte der Süden die Führung gehabt. Das ist in der bildenden Kunst nicht der Fall.

Der Mazdaismus ist nicht in seinen religiösen Gebäuden greifbar. Ob das daran liegt, daß er keine solchen in breiter Schicht hatte, oder sie nur infolge ihres Baustoffes, des Lehmziegels, vom Erdboden verschwunden sind, bleibe dahingestellt. Ein Feuertempel ist in Susa ausgegraben, jüngere werden in der Literatur erwähnt. Jedenfalls ist beachtenswert, daß der Mazdaismus diesen Mangel mit den älteren orientalischen Kulturen des Zweiströmelandes und Irans teilt. Erst die neueren, sehr tief schürfenden Ausgrabungen haben Belege für Tempel erbracht. Vielleicht wird das einst auch für den Mazdaismus geschehen. In der Hauptsache wissen wir nur von Feueraltären. Und da ist es wichtig, festzustellen, daß die beiden ältesten aus dem anstehenden Fels gearbeiteten Riesenaltäre von Naksch-i-Rustem schon jenen Schmuck von Blendbogen aufweisen, den man in Armenien immer wieder an den Kirchen findet (Abb. 6) und den mancher dort aus Iran, beziehungsweise dem arischen Holzbau (Laubengang) herleiten wird (Abb. 17/8). Bevor ich darauf eingehe, erinnere ich an eine andere Spur östlichen Einschlages. Verfolgt man die Tatsachen über das Auftreten der Ostung im christlichen Kirchenbau und sieht, daß diese Wendung des Kirchengebäudes in Armenien und Kleinasien zu Hause ist und von dort aus die antike Westung beiseite drängt, so stellt sich, wie gesagt, der Gedanke ein, ob da nicht mazdaistische Bräuche hereinspielen könnten.

Was nun die mazdaistische Ausstattung anbelangt, so ist sie an sich reine Form, das heißt, sie verzichtet, um sich verständiich zu machen, durchaus auf die Verwendung aus dem Leben bekannter Gestalten, vor allem des Menschen; dafür kommen Tiere, Vögel, „Jagden“ und jene naturfernen „Landschaften“ vor, die wir aus der mittelalterlichen Kunst kennen. Es finden sich aber vor allem auch deren Bogenfriese, Blendbogen und Bandgeflechte, alle die Züge also, die im Grunde zum Wesen der islamischen (Abb. 35) ebenso, wie unserer abendländischen Kunst gehören, soweit wir sie gern fälschlich als „romanisch“ bezeichnen. Es dürfte daher Pflicht der Kunstforscher sein, sich mit diesem vergessenen Kunstkreis auch im Hinblick auf die im Mittelalter in Europa üblich gewordene Ausstattung zu beschäftigen.

Was sich als zum Bestande mazdaistischen Schmuckes gehörig nachweisen läßt, geht nur zum Teil auf eigentlich nordische Überlieferung zurück. Man könnte den Blendbogen mit der Vorliebe für die Hufeisenform, das Würfelende und die Dienste darauf, beziehungsweise auf den Holzbau zurückführen, ebenso die Ausstattung der Dachränder mit Bogenleisten oder Schrägen mit Bandgeflecht. Ich bin darauf in meinem Armenienwerke näher eingegangen. Hier seien mehr die zur Füllung von Wölbeflächen benutzten Muster in den Vordergrund gestellt. Sie danken naturgemäß den Ziegelländern ihren Ursprung, Iran selbst, Iraq und Mesopotamien. Uns soll hier nur die Bedeutung der verwendeten Erscheinung, und zwar ausschließlich auf ihren religiösen Gehalt hin beschäftigen.

*A.* Die Hvarenah-Landschaft. Den Kern arischer Frömmigkeit auf iranischem Boden bildete das Hvarenah. Söderblom hat im „Werden des Gottesglaubens“ gezeigt, daß es als der Schatz und Glanz Irans gelten kann. Ein langer Hymnus im Awesta gibt darüber zusammenfassend Auskunft. An den Totenkult anknüpfend, bedeutet es die Macht und Herrlichkeit der Geister. Hvarenah macht die fließenden Wasser aus Quellen rinnen, aus der Erde Pflanzen sprießen, Winde in die Wolken blasen, den Menschen geboren werden. Es weist Sonne, Mond und Sternen ihre Wege. Hvarenah erfüllt also die ganze Landschaft, vor allem die Landschaft Seistan, die vom Hilmand durchflossen wird. Das Wasser, in dem bald ausgedorrten, bald vor Kälte erstarrten Lande der Lebensnerv, ist voll von dem geheimnisvollen, segenspenden Machtstoffe. „O Wasser, verleihe deine Herrlichkeit dem, der dir opfert.“ Aus dem Weltmeere steigen die Wasser auf durch das von Mazda geschaffene Hvarenah. Die Sonne hat ihre Kraft vom Hvarenah. Wenn „die unsterbliche mächtige Sonne mit schnellen Pferden leuchtet und wärmt“, die Erde und das Wasser reinigt, die bösen Dämonen der Finsternis vertreibt, so kommt solch wunderbares Wirken vom Hvarenah. Ebenso sind Mond und Sterne machtbegabt und herrlichkeitserfüllt.

Als Niederschlag in der bildenden Kunst würde ich, wenn solche Vorstellungen in Darstellung übergeführt würden, eine pflanzenarme Landschaft sehen, über der die Sonne (mit schnellen Pferden) steht, und deren unteren Rand das Weltmeer bildet, während auf dem Lande Quellen rinnen und einzelne Pflanzen sprießen. Darüber müßten Wolken ziehen. „Ich habe die arische Herrlichkeit mit Milch (Vieh) geschaffen, reich an Herden, reich an Gütern, reich an Herrlichkeit, wohlbestellt mit Klugheit, wohlbestellt mit Eigentum, vernichtend die Gefräßigkeit, vernichtend die Feindschaft (Feinde).“ Ich würde also in einer solchen mazdaistischen Landschaft Herden angedeutet sehen und sinnbildlich Einbruch und Kampf wilder Tiere.

Gibt es solche Landschaften? Sie dürften nicht eigentlich darstellend, sondern aus den aufgezählten Versatzstücken zusammengestellt sein, Sinnbilder der Natur ohne eigentliche Naturnachahmung. Anders ließe sich dergleichen in Iran kaum erwarten. Ich komme damit einer Art asiatischer Landschaft auf die Spur, die wie die chinesische Philosophenlandschaft der Sungzeit religiösen oder besser weltraumphilosophischen Ursprunges und durchaus von Inhalt und Form, nicht im Sinne der Südkulturen von Gegenstand und Gestalt getragen ist. Es ist möglich, daß diese Art Landschaft nicht in Iran selbst, sondern erst im hellenistischen oder christlichen Kreis aus der Vorstellung in Darstellung überging, wie die indische Gesinnung eigentlich erst im chinesischen Taoismus und der von ihm durchsetzten bodenständigen Landschaftsmalerei ihre Gestaltung erfahren zu haben scheint. Wir werden später sehen, ob sich solche Landschaften etwa in der christlichen Kunst nachweisen lassen. Die hellenistischen ziehe ich hier nicht herein, obwohl eine Untersuchung vielversprechend wäre.

Jagdlandschaften. Die Jagd gehört zu den Freuden des mazdaistischen Paradieses und des Jenseits. Man wird daher geneigt sein, sie in der sasanidischen Kunst nicht nur im Sinne der assyrisch-babylonischen Überlieferung so häufig dargestellt zu sehen. Die Paläste waren voll davon. Erhalten ist ein Beispiel aus der Hofkunst. Die Grotten von Taq-i-Bostan zeigen noch eine Jagd auf Hirsche und eine solche auf Wildschweine. Es sind Flachbilder, die auf gegenständliche Deutlichkeit, nicht auf künstlerische Erlebnisse, etwa solche der Raumeinheit, losgehen und darin wie mit der Zuspitzung auf die Person des Herrschers den altorientalischen Jagdbildern näher stehen als den griechischen. Sasanidische Silberschüsseln bringen solche Jagddarstellungen verschiedenster Art, mit dem Falken oder Panther auf Hirsche, Steinböcke oder Wildschweine immer wieder. Die durchaus im iranischen Geist ausgestattete Haupthalle des Schlößchens Amra zeigt diese alte Überlieferung in omaijadischer Zeit festgehalten: wir sehen die Wände überzogen mit Bildern des Waldwerkes. Noch die Normannen schmückten ihre Räume in Palermo mit derartigen „Jagd-

landschaften“. Einer, in Mosaik ausgestattet ist im Palazzo reale erhalten. Auch die späte Alhambra bringt Belege. Auf der entgegengesetzten Seite Irans, in Turkestan, haben derartige Landschaften zusammen mit chinesischen Anlaß zur Entwicklung eines Rautenmusters mit den bezeichnenden kegelförmigen Bergen gegeben, die bald mit Tieren, bald mit richtigen Jagddarstellungen und anderem, bald auch mit Buddhafiguren gefüllt sind. Im Shosoin zu Nara (749—756) finden sich treffliche Belege der iranisch befangenen wie der freien Art.

Flußlandschaften. In Chinesisch-Turkestan gehört es geradezu in den Bereich der ständigen Versatzstücke der Malerei, Flußlandschaften anzubringen, sei es am Fußboden, an den Wänden oder den Decken. Man blättere daraufhin die Werke von Grünwedel, Le Coq und M. A. Stein durch. Die Höhle mit dem Musikerchor und die Hippokampenhöhle von Ming-Oei bei Kyzyl, dann ein Fresco in Dandan-Uiliq, vor allem die Decke der Naga-Höhle in Sorčuq (Abb. 42) sind Belege, die in Abbildungen vorliegen. Auch dafür gibt es Parallelen auf der andern Seite von Iran, so Flußlandschaften mit Rankenbäumen wie in Sorčuq in S. Costanza und zwei Apsismosaiken in Rom, von denen noch zu sprechen sein wird. Diese wahrscheinlich iranische Art hat sich dann dauernd als Vordergrund in der Darstellung „Das Paradies des Westens“ im buddhistischen Kreise erhalten. Auch der Padmapani-Baum von Bäzäklik, von dem gleich zu reden sein wird, wächst aus Wellen hervor (Abb. 38).

*B.* Hvarenah-Sinnbilder. Es scheint, daß schon der Mazdaismus jene von Norden und Osten wie aus einem Trichter zwischen Altai und Iran in Vorderasien ausmündende Flutwelle des Tierschmuckes im sinnbildlichen Sinn ausgewertet hat, ähnlich, wie der Buddhismus und später das Christentum. Den Kern dieser Ausdeutung scheint ebenfalls das Hvarenah, die Herrlichkeit Gottes, gebildet zu haben, der beste Besitz des Hauses, der Unheil fernhielt und das Gedeihen förderte. Immer wieder werden Tierbilder als Träger des Hvarenah genannt. „In der Sage und im Volksglauben ist das Hvarenah bald ein fliegender Vogel, bald ein schwimmendes oder tauchendes Wesen, bald tritt es in anderer Tiergestalt auf und folgt dem Auserkorenen — nach dem Karnamak und dem Schahnama kam der Königsglanz zu Ardeschir in Gestalt eines großen Widders und ritt neben ihm auf dem Pferde —, bald sitzt es im Schilfgras im See und geht in die Milch einer Kuh über, die es frißt. Das hohe Ansehen der Kuh in Iran wie in Indien machte sie geeignet, die Vermittlerin der Herrlichkeit zu werden.“ Vogel, Widder, das Schilf im See, die Kuh, sind sie der bildenden Kunst, in breiter Schicht verwendet, fremd? Ich denke wir gewinnen den Schlüssel zu manchen Rätseln, die bisher empfunden, aber nicht gelöst werden konnten.

Man betrachte eine Fassade, wie die der Kirche S. Pietro in dem auch sonst für die altchristliche und frühmittelalterliche Kunst so be-

achtenswerten Spoleto (Abb. 36). Alle Zeiten haben daran herumgebaut, auch die letztvergangenen Jahrhunderte. Aber den Kern bilden doch Reste, vor allem Bildnereien, die von dem einen der Zeit von 592, von anderen den umbrischen Steinmetzen der Übergangszeit zum Romanischen zugeschrieben werden. Das Haupttor mit dem Hufeisenbogen wirkt ebenso fremdartig wie die beiden Kühe, die in den unteren Feldern des Giebelaufsatzes erscheinen. Man beachte die Blendbogenausstattung neben der Haupttür, die Tierszenen in den Feldern daneben und manches andere, dem ich zurzeit nicht nachgehen kann. Sind das Nachklänge, die sich hier auf italischem Boden geltend machen? — Ich spreche nunmehr die mazdaistischen Sinnbilder im einzelnen durch.

Tiere. Da ist der bekannte Schmuck der sasanidischen Königskrone, das Flügelpaar. Die bildende Kunst hat sie auch in den Zierat, zum Beispiel der Eingangseite von Mschatta übernommen. Man gedenkt dieses in Form gebrachten Flügels, wenn man liest, daß gegen die gefährliche Zauberformel eines Feindes die Feder des Vogels Varegan hilft. Wer einen Knochen oder eine Feder von ihm bei sich trägt, kann nicht getötet oder zum Weichen gezwungen werden: „Er erhält zuerst Huldigung, zuerst Herrlichkeit." Der Ballon zwischen den Flügeln der sasanidischen Krone wird wohl ursprünglich die Sonne sein, sie sitzt bisweilen über der Mondsichel. Der Vogel Varegan ist Träger des Hvarenah. Als Yima sich selbst vor den Großen des Reiches die Schöpfung und das Glück der Welt zuschrieb, „da flog die Herrlichkeit fort in Gestalt eines Vogels" und zwar verließ der Varegan-Vogel der Reihe nach, wie es der Awesta vorschreibt, Yima als Herrlichkeit des Priesters, des Königs und des Landmannes.

„Yima, der Strahlende, der gute Hirte,
Irrte da unglücklich umher,
Versteckte sich vor seinen Feinden
Und verbarg sich unter der Erde."

Es gibt in vielen Sammlungen Elfenbeinschnitzereien, die einen guten Hirten träumend über einem Hügel sitzen lassen. Zwischen den Felsen Tiere aller Art zu Seiten eines mittleren Brunnens oder Wasserfalles. Ein besonders gutes und altes Stück in Braunschweig — das reichste in Neapel — zeigt (Abb. 37) unten auch die Höhle, in der Yima büßend (wie Magdalena) vor einem Buche liegt. Die Tiere sind bisweilen nur Schafe, öfter aber sieht man allerhand zahme und wilde Tiere (antiker Marmor in Athen), bisweilen auch Sinnbilder des Sieges über das Böse, wie den Löwen auf dem Hasen (Neapel). Es fragt sich, ob die christliche Vorstellung des Religionsstifters als guter Hirt in Iran nicht einen besonders vorbereiteten Boden fand.

Im übrigen sind Einzeltiere im Islam sowohl wie an der Mschattafassade, in Amra und Amida und bis Korea hinüber (Abb. 31) derart

reich verbreitet, daß es eines eigenen Buches bedürfte, um ihnen gerecht zu werden. Sie mögen später öfter rein schmückende Bedeutung haben, ursprünglich sind sie wahrscheinlich Sinnbilder des Hvarenah und anderer mazdaistischer Vorstellungen. Auffallend ist, daß diese Tiere und Vögel häufig einen Zweig neben sich oder unterlegt haben.

Pflanzen. Zu den Hvarenah-Sinnbildern müssen Weinlaub und Granate gehören. Ich schließe darauf von den armenischen Kirchen wie Zwarthnotz von 650 und deren Nachahmungen zurück. Weinlaub und Granate sind dort ebenso als Zwickelfüllung der Blendbogen am Äußern nebeneinander verwendet, wie getrennt an anderen Kirchen dieses Landes und in Syrien. Da auch der Islam noch auffallend häufig, wie ich in meinem „Mschatta" zeigte, an das Weinlaub anknüpft und solche Übereinstimmungen der altchristlich-vorderasiatischen und islamischen Kunst wahrscheinlich ganz allgemein auf iranische Voraussetzungen zurückzuführen sind, so nehme ich auch für Weinlaub und Granate mazdaistische Bedeutung an. Bezeichnend für diese Kunstströme bleibt auch, daß sie durchaus nicht auf Naturnachahmung wie etwa bekannte Beispiele des römischen Kunsthandwerkes zurückgehen, sondern dem Weinblatte zum Beispiel die naturferne Prägung wie in Mschatta (Abb. 32, 51) und schon in Hatra dadurch geben, daß sie den Stiel auf das Blatt selbst legen und mit einem oder mehreren Knöpfen endigen lassen. Auch die Verzweigungen sind ganz aus dem Grundsatze der beliebigen Flächenfüllung, nicht dem natürlichen Wachstum gemäß vorgenommen. Ein rein mazdaistischer Nachklang scheint der Jagdfries von Achthamar, der an sich an einer Kirche seltsam wirkt. Besonders auffallend ist, daß der Wald, in dem sich die Jagd abspielt, aus Weinlaub und Granatenstämmen beziehungsweise -zweigen besteht (Abb. 39). Auf die „Arabeske" (Abb. 31) gehe ich hier nicht nochmals ein.

Am häufigsten wird eine Art von „Baum" verwendet, der ebenso wenig wie die Landschaft unmittelbar der Natur abgenommen, sondern wie diese aus Einzelheiten, die entfernt der Natur gleichen, zusammengesetzt ist. Ich nenne ihn den Rankenstamm (-Kandelaber). An der großen Grotte des Taq-i-Bostan ist er an den Außenwänden als Randstreifen aufgerichtet: Stamm und Zweige in dicken Wülsten setzen nach indischer Art gefiederte Blätter an, die sich wie Palmetten aufbäumen. Die Zweige enden in einseitig geschweifte Knospen, wie man sie häufig am Pferdeschmuck persischer Reiterdarstellungen als Anhänger findet. Solche Rankenstämme sind nun in der ganzen asiatischen Welt im Osten und Westen von Iran derart gleichmäßig verbreitet, daß auf eine außerordentliche Vorliebe in der verbindenden Mitte, in Iran, geschlossen werden muß. In Bäzäklik in Turkestan trägt ein solcher Rankenstamm den sechsarmigen Padmapani (Abb. 38); er könnte ebensogut kreuztragend in einer der unzähligen Miniaturen einer armenischen Handschrift verwendet sein (Abb. 40). In Mschatta steht er inmitten der

Ranken der schmückenden Dreiecke und in Amman füllt er in immer wechselnder Bildung die Blendbogen des Innenschmuckes (Abb. 30). Ebenso ist er in der armenischen und georgischen Architektur zu Hause, in der Ausstattung des Innern, wie in Georgien außen an der Südseite der Kirchen. Selbst noch in ganz späten kunstgewerblichen Erzeugnissen, wie einer armenischen Stickerei aus der Bukowina (Abb. 41), taucht er, zu beiden Seiten einer Jagddarstellung, mit Blumen und Tieren gefüllt, in reichster Bildung auf und verrät unzweideutig seinen mittelbaren Zusammenhang mit den trennenden Rankenstämmen an den Längswänden der Geburtskirche zu Bethlehem. Ob wir es mit dem alten Lebensbaummotiv und dem mazdaistischen Haoma zu tun haben, werden genauere Kenner der mesopotamischen und iranischen Altertümer zu beurteilen haben.

*C.* Ausstattung des mazdaistischen Hauses. „Möge in diesem Hause Heiligkeit, Kraft und Gedeihen, Herrlichkeit und Glück wohnen." „Möge in diesem Hause die glückbringende Herrlichkeit nicht fehlen." Man begehrt also Hvarenah für das Haus, das man bewohnt. In dem Segen über Haus und Heim des Frommen werden die Geister eingeladen, mit ihren vielfachen Gaben dorthin zu kommen, „um die Macht und die Herrlichkeit zu fördern". Halte ich mir diese Auffassung und den reichen Schmuck von Denkmälern wie Mschatta, Amman und anderer vor Augen, so fange ich an zu verstehen, daß deren Ausstattung doch nicht einfach Freude am Zierat, sondern vor allem Sinnbild ist. So sind aus einem Gebäude in Mesopotamien Bruchstücke von Stuckverzierungen nach Berlin gekommen, die unter anderem in Kreisen mit dem Knopfornament (Granatkerne?) einmal das Flügelpaar mit einem Schriftzeichen, das andere Mal den Widder oder Steinbock zeigen. Daneben den Rankenbaum mit Vögeln und Granat(?)früchten. Es scheinen also die Räume mit Sinnbildern des Hvarenah ausgestattet gewesen zu sein. Ähnlich würde ich die Mschattafassade deuten. Abb. 32 zeigt die Flügelwände zu beiden Seiten des Einganges mit den Sinnbildern des Weinstockes und eingestreuten Vögeln und Tieren, vor allem solchen zu Seiten einer Vase als Schutz- und Segenswunsch überzogen. Ähnlich reich, nur aus jüngerer Zeit, ist das Konchenquadrat von Amman, wo die drei Reihen von Blendbogen (Abb. 30) im Innern mit Hvarenah-Sinnbildern gefüllt scheinen. Auch das Grab in Korea (Abb. 31) mag hierher gehören.

In diesem Zusammenhange sei einer Ausstattung von Innenräumen Erwähnung getan, die dem Kunstforscher aus christlichen Kirchen wohlbekannt, aber in ihrem Ursprunge bisher nicht aufgeklärt ist: des Stoffbehanges. Gemeint sind rein baulich schmückende, nicht darstellende Stoffe. Ich vermute, daß sie u. a. über Iran erneut Eingang im Westen fanden. Es ist begreiflich, daß bei dem Einströmen innerasiatischer, besonders türkischer Wanderhirten, Einschläge von dieser Seite her nicht ausbleiben konnten. In Chinesisch-Turkestan ist die Durchdringung

eine vollständige. In Iran muß schon in mazdaistischer Zeit, nicht erst zur Zeit des Islams, besonders die Wohnform dieser Wanderhirten, das Zelt, eingewirkt haben. Ich führe darauf das Motiv der Zattein (Lambrequins) zurück. Vielleicht geht zum Beispiel auch die so rasch überhand nehmende Verwendung gefalteter Stoffe an den unteren Wandteilen, wie wir sie in der altchristlichen Kirchenausstattung nachweisen können, darauf zurück. Die Beispiele sind in der Nachbildung durch Malerei zahllos. In den Baptisterien von Neapel und Ravenna sind solche Stoffgehänge im Scheitel der Kuppelmosaiken ebenso zu beobachten, wie auf Schritt und Tritt in den Deckenmalereien von Chinesisch-Turkestan. Ob sie irgend etwas mit Hvarenah zu tun haben, läßt sich vorläufig nicht sagen.

Vielleicht geht im letzten Ende das Überspinnen der Flächen in der iranischen Verkleidungskunst mit den Mustern solcher Verblendung, je nach ihrem stofflichen Bestande, zusammen. Tatsache ist, daß Webstoffe, Flechtstoffe, Schrägschnitt in Holz und Metall, Durchbruch in Stuck usw. den Ausschlag geben. Darunter kehrt mit besonderer Vorliebe das Hakenkreuz in den verschiedensten Verbindungen wieder. Die wunderbarsten Schöpfungen dieser Art bietet der aus Baghdad stammende Holz-Mimbar der großen Moschee zu Kairuan, der in kühnster Durchbrucharbeit eine ganze Welt solcher Muster in Bandgeflecht vorführt (Abb. 35). Ähnlich in Stein die alten Teile der Fassade von Amida und mit ihr übereinstimmende Steinarbeiten an koptischen Kirchen Ägyptens wie an dem buddhistischen Stupa von Sarnath (Abb. 33). Auf iranischem Boden haben wir Proben an den Bauten und anderen Resten aus der Zeit des Mahmud von Ghasna und in den ältesten Spuren des Islams, die wir in Churasan gefunden haben.

*D.* Mazdaistische Kleidung. Ähnlich wie das Haus durch eine sinnbildliche Ausstattung unter den Schutz der Macht und Herrlichkeit Gottes gestellt wurde, scheint man beabsichtigt zu haben, diesen auch in der Kleidung auf ihren Träger zu lenken. Es fällt auf, daß in den Flachbildern des Taq-i-Bostan die Gewänder ganz bedeckt sind mit Hvarenah-Sinnbildern. Am häufigsten kehrt die Ente, dann der Hahn und der seltsame persische Drache, geflügelt mit Löwenleib und Pfauenschwanz (?) wieder. Daneben Rankenbaum und Rosette. Es sind uns auch noch Reste von Seidenstoffen erhalten, die diesen in Stein nachgebildeten Stoffen entsprechen. In Chinesisch-Turkestan finden sie sich in Malerei wiedergegeben. Dazu kommen zahlreiche Stoffe mit Vorführung der Jagd, ähnlich wie auf den Silberschüsseln. Der Kreis ist also der gleiche, wie wir ihn eben als mazdaistisch aufgezählt haben. Auch die Nachwirkungen in christlicher Zeit, von denen unten zu reden sein wird, sprechen dafür, daß wir es nicht mit gedankenlosem Schmuck, sondern mit einer Ausstattung von ursprünglich religiöser Bedeutung zu tun haben. Man betrachte nochmals Abb. 41, die auf Schleiergrund ausgeführte

Seidenstickerei des 17. Jahrhunderts, die vom Museum für österreichische Volkskunde in Wien aus armenischem Privatbesitz in Czernowitz erworben wurde. Man sieht zu beiden Seiten die iranischen Rankenstämme mit Palmettenwerk und Vögeln, in der Mitte unter einem Hause mit zwei weiblichen Gestalten*) eine in zwei Reihen übereinander von links oben nach rechts unten verlaufende Jagd, die Reiter mit dem Falken auf der Hand und unten die Jagdtiere einem Greifen gegenüber, dazwischen Männer mit dem Falken einmal, zwei andere mit Gewehren, eine Zugabe aus der Zeit der Stickerei selbst. Das andere aber geht wohl im wesentlichen auf altiranisch-armenische Volksüberlieferung zurück.

4. Manichäische Kunst. Eine Trägerin reichsten Schmuckes muß die manichäische Handschriftenmalerei gewesen sein. Mani, der 274 in Gundeschapur den Märtyrertod starb, war selbst Maler und so der einzige Religionsstifter, der von vornherein mit der bildenden Kunst als Wirkungsmittel rechnete. Seine Lehre breitete sich mit einer Schnelligkeit, die in ihrer Werbekraft mit dem Islam verglichen werden kann, auch nach dem Westen aus. Im 4. Jahrhundert ist diese babylonische Religion in Rom wie in Gallien feststellbar und wirkt Jahrhunderte lang nach. Noch die Albigenser-Bewegung in Frankreich knüpft mittelbar an sie an. Dieser Manichäismus nun, ein Vorläufer der persischen Bewegung in der christlichen Kunst, muß selbst Träger östlicher Kunstformen nach dem Westen gewesen sein. Schon Augustinus fordert nach seiner Bekehrung erbittert zum Verbrennen der vielen und kostbaren Handschriften auf — doch behält er das: „non in aliqua mole corporea inspicanda est pulchritudo“ bei —, deren vornehme Einbände besonders hervorgehoben werden. Funde in Turkestan bestätigen die Neigung zu reichem, freilich dort vorwiegend figürlichem Schmuck. Die Manichäer kannten auch eine Art „Hetoimasia“ in dem leeren verzierten Stuhle, den sie am Erinnerungsfeste des Stifters als dessen Symbol aufstellten.

Es ist wahrscheinlich, daß von Iran jene verschiedenen Ornamentsysteme ausgehen, die wir in frühmittelalterlichen Handschriften nachweisen, aber mit keiner hellenistischen Richtung zusammenbringen können. Wie weit dabei Hvarenah-Motive eine Rolle spielen, ist vorläufig in Frage, aber es fällt auf, daß in der reichen Blüte des Handschriftenschmuckes, den wir in Armenien beobachten können und die in das Abendland und nach Byzanz übergegangen sind, bekannte Hvarenah-Motive, wie die am Wasser nippenden Vögel und Symbole der Herrlichkeit Gottes eine bevorzugte Stellung einnehmen. Auch die bekannte Fischvogelinitiale der merowingischen und armenischen Handschriften könnte diesem Kreise entstammen.

---

*) Man vergleiche damit die Bauart der Huldigungshallen in den chinesischen Hausteinen bei Chavannes, Mission arch. dans la Chine septentrionale.

Nach den angeführten Anzeichen scheint es, daß die bildlose Kunst in Iran eine bedeutungsvolle religiöse Unterlage gewonnen hat. Es gibt eben ein Empfinden, das an der Darstellung als Schauspielerei Anstoß nimmt. Man nenne es volkstümlich und stelle ihm gegenüber den Geschmack der gebildeten Oberschicht, dann kommt erst recht mittelbar das heraus, was ich auf den Gegensatz des kargen Nordens mit dem Treibhausleben des Südens zuspitze. Die indogermanische Kunstforschung wird, soweit sie die Nord- und Ostarier im Auge hat und Buddhismus wie Mazdaismus, Christentum und Islam auf dem Hintergrunde der Wanderungen sieht, von ganz bestimmten Voraussetzungen ausgehen müssen. Mit den altarischen Wanderungen steht im Zusammenhang ein Holzbau, der mit den Griechen ans Mittelmeer, mit den Iraniern und Indern nach dem fernen Osten gelangte und dann dort wie im Norden richtunggebende Bedeutung in der Baukunst gewann. Damit Hand in Hand geht eine Ausstattung, die bildlos ist, aber in Hellas und Indien bald der einheimischen, darstellenden Art unterliegt. Anders in Iran. Dort wird die bildlose Art durch die Religion des Landes in ihrer Dauer befestigt und geht so noch auf den Islam über. Wir werden nun zuzusehen haben, ob nicht auch das Christentum Spuren davon aufweist.

Jedenfalls ist es ausgesprochen einseitig, bei der Frage nach dem Ursprunge der christlichen Kunst ausschließlich vom sogenannten Altertum, oder, wie man es jetzt gern nennt, der „Antike" auszugehen. Denn dieser Begriff umfaßt nur die südlichen Treibhäuser geistigen Lebens, nicht aber die der Wanderhirten, denen sich jene beiden kleinen Völker anschlossen, die die letzten Religionsstifter, Christus und Muhammed, lieferten. Er umfaßt also auch nicht jene Teile der Nordvölker, die von Norden aus nach dem Süden vorgestoßen waren und der Geistesrichtung des Altertums nicht unterlagen. Sie berührten sich in ihren Vorstellungen mit denen der kleinen Völker in Palästina und Arabien.

Die jüdische Kunst sowohl wie die des Islams sind religiös bildlos. Erstere kommt in dieser Eigenart erst ins Wanken, seit sie sich näher berührt mit dem Hellenismus und von diesem zum Beispiel in Alexandria geradezu völlig durchsetzt wird. Und im Islam bedingt nicht erst ein Bilderverbot des Korans diese Richtung; ausschlaggebend ist vielmehr, daß die Beduinen wie die Juden bei der Religionsgründung Wandervölker waren. Überdies wissen wir, daß die Schöpfung Muhammeds im Fluge den Wüstenweg nach Iran nahm und erst durch die Berührung mit den Hirtenvölkern an der Altai-Iranecke geistig ihren eigentlichen Halt gewann. Wie beim Suchen nach dem Ursprunge der christlichen Darstellung auf den Hellenismus des Mittelmeergebietes, so stoße ich auf dem genannten Wege als herrschender Religion auf den Mazdaismus. Eine Nachprüfung dessen, was ich aus dieser Tatsachenreihe schließe, erlaubt das Auftreten des Mazdaismus in Armenien, dem der

Kunstforscher, von der christlichen Zeit zurückschließend, nähertreten kann. Das Sasanidische ist dort verhaßt, die Arsakiden bleiben bis 428 an der Spitze. Die armenische Kirche ist, soweit sie national war und blieb, bildlos; sollte es nicht ursprünglich auch der Mazdaismus gewesen sein?

Man sieht, der Islam scheint nicht allein zu stehen. Vor uns breitet sich die Möglichkeit aus, daß der Mazdaismus und die älteste christliche Kunst Geist von seinem Geiste, Wegmacher des Islams waren, wir es also mit einer ganzen Gruppe bildloser Religionen zu tun haben, die sich zwischen den darstellenden Buddhismus und die christliche Antike einschieben. Vielleicht lassen sich nur unter Beobachtung dieser Voraussetzung die Anfänge der christlichen Kirchenkunst, die Heftigkeit der späteren Bilderstürme und mancher bezeichnende Zug in der mittelchristlichen Kunst des Abendlandes verstehen.

Man hat längst erkannt, daß die altchristlichen Mosaiken eine durchgehende Anordnung aufweisen, die besonders in den Apsiden fest ausgeprägt ist: die Hand Gottes mit dem Kranze tritt an Stelle des hellenistischen Farbenfächers; darunter breitet sich eine naturferne „Landschaft" aus, die in ihrer starren Ausdruckskraft ebensowenig mit dem Hellenismus zu tun hat. Im Vordergrund ein grünes, blumenreiches Bodenband, dahinter andere Farbenstreifen — als perspektivische Vertiefung (Sybel)? Und ebenso deutet man die Füllung mit Wassertieren und Vögeln als „hellenistische Kleinstaffage". Könnten die Putten nicht die einzige hellenistische Zugabe zu einer Helmand-, bezw. Hvarenah-Landschaft sein, aus der man schon in Ägypten den Nil, später den Jordan gemacht hatte? Palmen („die auch den Künstlern in Italien vor Augen standen") und der Phönix, deuten das Paradies an. Was ist es anderes als die Erde, auf der die Macht und Herrlichkeit Gottes ruht, ob diese nun im Sinne Ahuramazdas durch die Sonne oder im Sinne Christi durch das Kreuz angedeutet ist. Es gab Apsiden, Paulinus von Nola beschreibt eine solche, die überhaupt nichts anderes als eine solche völlig aus sinnbildlichen Versatzstücken zusammengesetzte „Landschaft" aufwiesen. War das wirklich hellenistische Kunst, christliche Antike?

# VI. DIE BILDLOSE KIRCHENKUNST UND DIE SPÄTERE BILDERFEINDSCHAFT.

Was der Norden und China am Anfang ihrer Entwicklung, Mazdaismus, Judentum und Islam dauernd als religiöse Kunst aufweisen, das scheint tatsächlich auch die erste Stufe der christlichen in den östlichen Hinterländern des Mittelmeeres gewesen zu sein. Von dort aus geht trotz des Hellenismus eine bildlose Kunst bis nach Rom und Unteritalien ebenso wie nach den beiden Gallien. Man hat das nur deshalb nicht gesehen, weil immer wieder die Katakomben mit ihren Darstellungen zum Ausgangspunkt genommen und — alles andere darüber vernachlässigt wurde. Wenn versichert wird, wie gern man bei Behandlung der christlichen Kunst den ostwestlichen Weg gegangen wäre (nur sei das leider bei den Katakombenmalereien nicht möglich, weil es an früherem östlichen Materiale völlig fehle), so fragt es sich, ob da nicht eher ein falscher Ansatz und ein Fehlgreifen vorliegt? Muß man wirklich hellenistische Gräber an die Spitze stellen und nicht vielmehr jene durch Rückschluß festzustellenden Anfänge der Kirchenbaukunst mit ihrer Ausstattung? Wie kann man mit der Malerei anfangen und glauben, die Skulpturen träten später auf und zuletzt erst die Denkmäler des altchristlichen Hochbaues. Weil sich das, von Rom aus gesehen, so darstellt und dort gerade nur Denkmäler in dieser Zeitfolge erhalten sind? Der klassische Archäologe, der so vorgeht, macht sich vom Zufall des heutigen Bestandes abhängig, seine allein seligmachende Methode und kritische Schulung hilft da beim besten Willen nicht vorwärts, im Gegenteil; dieses Vorgehen weckt den Vorwurf, die Dinge seien, absichtlich geradezu, in der zeitlichen und örtlichen Zufälligkeit des Erhaltenen belassen worden. Der Fachmann wird sich dadurch nicht blenden lassen.

Es war davon die Rede, daß der Islam sich wie ein Lauffeuer über den Osten verbreitete und in der fernen nordostiranischen Ecke seinen zweiten Brennpunkt erhielt. Blieb Mekka der religiöse Mittelpunkt, so wurde die Altai-Iranecke der Ausgangspunkt des übrigen geistigen Lebens. Wie, und das Christentum, das vorher, unmittelbar

neben Mekka und Medina entstand, sollte diesen von der syro-ägyptischen Ecke aus natürlichen Weg nach dem Osten überhaupt nicht eingeschlagen haben? Warum denken die Archäologen nicht daran, den Osten mit in Betracht zu ziehen, ja fahren gar mit dem heiligen Feuer beider Orthodoxien, der kirchlichen sowohl wie der klassisch-philologischen, gegen den Ruhestörer los, der zum Beispiel Mesopotamien eine führende Rolle in der Entstehung des christlichen Gewölbebaues zuweist? Ob man ähnlich jetzt gegen den Ursprung des Kuppelbaues über Armenien aus Iran vorgehen wird?

Wie die Araber durch den Wüstenweg, so waren die Juden durch die Diaspora, wie wir ihre Zerstreuung seit dem Exil gern nennen, mit Iran verbunden. Und sie geradeso wie der Beduine haben im Osten mehr Anschluß gefunden als im Gebiete des Mittelmeeres. Ihre bildlose Religion mußte in Iran reiner zu Geltung kommen als am Mittelmeere, und so werden es wohl in erster Linie auch die Judenchristen, wie im Islam die Araber, gewesen sein, die der christlichen Kunst am Beginne ihrer Entwickiung zunächst die Richtung zum Bildlosen gaben, die dann wie im Islam ihre eigentliche Stütze erst recht im Osten fand. Es ist merkwürdig, wie stark in Armenien diese Zusammenhänge noch greifbar sind, einmal darin, daß die parthischen Arsakiden dort das Christentum zur Staatsreligion machten, dann in der Neigung, das vornehmste Herrschergeschlecht nach ihnen, die Bagratiden, von jüdischer Abstammung erscheinen zu lassen.*)

Wir haben im Anschluß an die islamischen Denkmäler erkannt, daß in der Ausstattung der Wände noch im 8. Jahrhundert, als der Sitz der islamischen Macht von den Omaijaden Syriens auf die Abbasiden in Baghdad überging, iranischer Geist die Oberhand gewann und seine Art sich bis nach Ägypten hin in der Ausbreitung ihrer bildenden Kunst verfolgen läßt. Iran besaß eben eine von Hellas und Rom unabhängige volkstümliche Kunst, die dem Islam wie schon den Christen Armeniens näher stand als die des Mittelmeerkreises. Sollte sie nicht auch im christlichen Kirchenbaue des Mittelmeerkreises, beziehungweise in seiner Ausstattung so weit zur Geltung gekommen sein, als darin die Wölbung: Apsis, Tonne und Kuppel auftraten? Sobald nachgewiesen erscheint,

*) Über die Beziehungen der Juden zu Armenien und Iran schreibt mir Leo Meyer unter Hinweis auf D. H. Müller, Semitica II und V. Aptowitzer, Die mosaische Rezeption im armenischen Recht: „Die jüdische Bevölkerung Armeniens war zahlreich und alteingesessen, das berichtet Schürer, Jüdische Geschichte, und Ritter, Erdkunde X; im Talmud wird auch jüdisch-armenische Gelehrsamkeit erwähnt, eine jüdische Hochschule bestand in Nisibis, „doctores judaei“ werden erwähnt und wie das Gesetzbuch des Mechitar Gosch und andere zeigen, waren sie nicht ohne Einfluß. Daß die Bagratidenlegende vielleicht nicht ohne historischen Hintergrund ist, will Felix Lazarus in Brüks Jahrbücher X beweisen; es stellt sich nämlich heraus, daß die Namen der Bagratiden in den Listen der von David stammenden jüdischen Exilarchen übereinstimmend vorkommen“.

Gewölbemosaiken immer wieder die gleichen Motive vorkommen, so möchte man doch auf Gemeinsamkeit der Herkunft aus dem gleichen Ursprungsgebiete schließen. Die Weinranken in den Tonnen und Apsiden erscheinen immer wieder verknüpft mit dem lebenspendenden Wasser, wenn dafür auch allmählich öfter das Kreuz eintritt. Aber zum mindesten fällt die christliche Umbildung in eine Versinnbildlichung des 41. Psalmes auf: zwei Hirsche, die im Taufhause von Neapel, wie im Mausoleum der Galla Placidia und sonst wiederholt aus einer Quelle trinken. Diese quillt nach der Art, die wir in der Landschaft von S. Aquilino kennen lernten, aus einem Felsen hervor.

Das beste Beispiel einer sinnbildlich durch Weinranken und Palmen ausgestatteten Fläche in Mosaik ist die Decke der Matronakapelle von S. Prisco bei Capua. So mag das farbige Vorbild der Mschattafassade ausgesehen haben, nur natürlich nicht in die bescheidene Handwerkersart eines künstlerisch zurückgebliebenen Kreises, sondern auch farbig in jene glänzende Welt übertragen, aus der die Mschattafassade als ganz einziges Wahrzeichen erhalten blieb.

*e)* Die Morgenwolke. Einen der merkwürdigsten Einschläge in die Kunst der christlichen Mosaiken bilden die durchaus unwirklich in wagrechten Wellenlinien übereinander farbig auf blauem Grund eingeführten Wolken. Sie sind rein sinnbildlicher Art und können zumeist kaum noch darstellend genommen werden. Das beste Beispiel in den beiden Seitenbogen der Matronakapelle von S. Prisco, wo in der Mitte die Herrlichkeit Gottes in dem bereiteten Thron aufgerichtet ist und zu beiden Seiten die Evangelistensymbole auf, beziehungsweise unter solchen wagrecht geschichteten Wolken erscheinen. Gelbe und rote Streifen nebeneinander bezeichnen die Morgenröte, die wohl mit ihnen als angedeutet gelten kann. Die Farbenwahl an sich ist bezeichnend.

*C.* Gewebte und gewirkte Stoffe. Zu den überraschendsten Entdeckungen, die uns der besser als alle Museumspflege wirkende trockene Sand Ägyptens bei einschlägigen Ausgrabungen gebracht hat, gehören die Seiden- und Wollstoffe. Sie stimmen durchaus mit denen überein, die wir längst aus mittelalterlichen Reliquienschreinen des Abendlandes kannten. Auch die ähnlich nur durch die Trockenheit erhaltenen Denkmäler, die neuerdings in Mittelasien, in Chinesisch-Turkestan und besonders in Khotan und bis Tunhuang gefunden wurden, bestätigen die Überzeugung, daß es sich nicht um eine in Ägypten allein heimische Werkart und Ausstattung handelt,*) sondern, was wir hier finden, durch-

*) An dieser Stelle sei kurz verwiesen auf die durch die Sammlung und Abbildung des Materials wertvolle „Kunstgeschichte der Seidenweberei" von Otto v. Falke. Ich habe dazu schon in meinem „Altai-Iran" Stellung genommen (siehe Schlagwortreihe unter „Falke"). Ohne die nötige Kenntnis der gesamten für die Beurteilung der Entwicklungszusammenhänge in Betracht kommenden Kunstwelt werden dort unhaltbare Herkunftsbestimmungen gemacht, die jetzt verzerrend nachwirken. Vgl. Amtliche Berichte der

aus einheitlich um den iranischen Kreis als Mitte zu gruppieren ist. Diese Stoffe nun behandeln nur selten christliche Gegenstände, sind vielmehr der breiten Masse nach ausgesprochen in dem Geiste gehalten, den ich oben unter dem Schlagworte der mazdaistischen Kleidung anzudeuten versuchte. Die Seidenstoffe behandeln, in der weitaus überwiegenden Zahl, im Spiegelbilde aufgebaut, den persischen Reiter auf der Jagd oder sie setzen dafür einen Palmettenbaum ein, immer in ein Muster ohne Ende aus verschlungenen Kreisen geordnet. Die Wollstoffe bringen gerahmte Felder geometrisch, zumeist durch mehrstreifige Bänder aufgeteilt und mit Tieren und Vögeln gefüllt, so, wie wir es von Hvarenah-Sinnbildern in ihrer wechselnden Zusammenstellung erwarten. Es ist öfter vermutet worden, daß diese Stoffe sowohl bei den Langobarden wie in Skandinavien den Anstoß zu der vorherrschenden Bauornamentik gegeben haben könnten. In Wirklichkeit erklärt sich — abgesehen von dem bodenwüchsig Nordischen — der offenbare Zusammenhang ganz allein schon durch die Verbindung, die von Iran sowohl nach dem hohen Norden wie nach Ägypten und Oberitalien ging, wobei Mosaizisten und Stuckatoren ebenso vermittelten wie der Handel in solchen Stoffen selbst. Ich gebe (Abb. 55) einen Wollstoff aus Agypten, in dessen Mitte gelb auf Rot die iranische Vase mit Rankenfüllung, seitlich zwei Streifen mit Rankenstämmen und Tieren neben Büsten erscheinen.

4. Der europäische Norden. Er geht in der Ausstattung im Wesentlichen die gleichen Wege wie der Ostarier. Wir können uns ihn heute freilich kaum noch ohne Darstellung denken und doch ist er noch um 1000 bei Ausbreitung des Christentums ganz in seiner Freude an flächenfüllendem Zierat eingesponnen.

Nehmen wir die skandinavischen Stabkirchen, z. B. Urnäs. Da ist die Giebelfüllung. Sie zeigt eine geradezu überempfindliche Vorliebe für die ausdrucksvolle Linie. Der Grieche setzte in dieses Dachdreieck die menschliche Gestalt. Oder die erhaltenen älteren Bretter der Außenwände derselben Kirche von Urnäs (Abb. 56). Sie gehören zum Zartesten, was die nordische Seele als Zeichen zurückgelassen hat. Die menschliche Gestalt würde in diesem Bekenntnis plump wirken. Salin hat unter den germanischen Altsachen einzelne Bronzen enträtselt, die ein ähnliches Schweigen in Linienspielen bekunden und ebenfalls aus dem Tiere entwickelt sind. Es kommen freilich an einzelnen Türverschalungen der Stabkirchen neben Ranken auch Szenen der Siegfriedsage vor. Aber erstens sind diese Beispiele jung und selten; dann führen sie auf eine Unterscheidung, die wir im Gebiete der Darstellung machen müssen: Zeichen, die dem Leben abgenommen sind,

preuß. Kunstsammlungen XL (1919), S. 143 f. Eine Arbeit meines Institutes (Dimand, Die Verzierung der koptischen Wollwirkereien, Strömungen des Weltverkehres im Kreise der Mittelmeerkunst) wäre geeignet, die verfahrene Lage wieder halbwegs in Ordnung zu bringen, kann aber wegen der schwierigen Verhältnisse vorläufig nicht gedruckt werden.

und solche, die aus der Vorstellung stammen. In der iranischen und nordischen Kunst, wie in allen Kunstströmen, die mit ihnen zusammenhängen und ohne Einfluß vom Süden her geblieben sind, wird immer nur ein Schaffen aus der Vorstellung zu beobachten sein. Die menschliche Gestalt kann vereinzelt einmal überall neben Tier- und Pflanzenmotiven verwendet sein; sie wird wie diese nie um ihrer selbst willen als Gestalt mit stetem Seitenblick auf die Natur behandelt sein, sondern ist lediglich als verständliches Zeichen lesbar hingeschrieben.

Ausschlaggebend ist jedenfalls auch im Norden die Ausstattung ohne menschliche Gestalt. Die unerhört reichen Funde im Oseberg-Schiff zeigen bereits im Gegensatz zu vorgeschichtlichen Bronzen und dem von den Goten und Langobarden nach Italien gebrachten Geschmack nicht mehr die rein geometrischen, mehrstreifigen Bandornamente wie in Armenien, sondern bereits das so stürmisch belebte Tierornament, über das Sophus Müller und Salin so wichtige Aufschlüsse gebracht haben. Diese Stufe macht der Osten ebensowenig mit wie die entschlossene Mitarbeit des nordischen Geistes an der Ausstattung der „gotischen“ Steinkirchen. In diesen Domen bestimmt das vielleicht aus der Holzkunst stammende Wachstumsempfinden die maßgebende Gesinnung bis in die letzte Kehlung der Dienste und der Wachstumsdrang läßt alle Spitzen und Kanten nach Pflanzenart ebenso üppig treiben, wie einst derselbe gärende Geist des Nordens Flächen mit Ausdruckstieren gefüllt hatte. In Armenien, das ja einen halben Schritt zur „Gotik“ macht, wird man von diesem neuen Geiste der Ausstattung noch nichts finden.

Ich verzichte darauf, hier — wie ich es für die Baukunst versuchte — auch Entwicklungszusammenhänge für die Ausstattung der östlichen (romanischen) Kirchen des Westens anzudeuten. Der Rahmen des Buches würde dadurch eine zu starke Belastung erfahren.

# VII. DAS DURCHDRINGEN DER DARSTELLUNG: HELLENISMUS, SEMITISMUS, MAZDAISMUS.

Die bildende Kunst bedient sich anschaulicher Zeichen, um über die unmittelbare Wirkung von Masse, Raum, Licht und Farbe hinaus auf bestimmte Bedeutungen und Zwecke überzuleiten. Die religiöse Kunst im besonderen kleidet ihr Bekenntnis gern in das uns bekannteste Zeichen, die menschliche Gestalt, die dann, wie etwa der Schauspieler, eine Brücke aus dem Leben in die Kunst schlägt. Wir sahen daneben ganze große Religionskreise, die auf eine solche Vermittlung verzichten, ausschließlich durch ihre Bauten an sich wirken und sie mit flächenfüllenden Mustern, öfter von sinnbildlicher Bedeutung schmücken. In die christliche Kunst scheint die Darstellung erst durch die Berührung mit dem Hellenismus und Buddhismus gekommen zu sein. Christus im Bilde in menschlicher Gestalt vorzuführen, war dem Juden, Armenier, Araber und Iranier nicht so selbstverständlich wie dem Großsemiten der Machtstaaten, dem Griechen und Römer. Noch im 10. Jahrhundert hält es der armenische Geschichtsschreiber Thomas Artsruni bei einem Flachbilde, das in der uns selbstverständlichen Art Christus darstellt, für notwendig, ausdrücklich zu bemerken, es sei in diesem Bilde der Erlöser als Mensch sichtbar. Es ist bezeichnend, daß man bei uns im Norden, der doch ursprünglich bildlos war, erst auf das Verwunderliche der geradezu ausschließlichen Einstellung unserer religiösen Kunst von heute auf die menschliche Gestalt aufmerksam machen muß.

Wir unterscheiden naturnahe und naturferne Darstellung. Die christliche Kunst kennt bis ins 13. Jahrhundert im Gegensatze zur altsemitischen und griechisch-römischen nur die naturferne Darstellung. Freilich als die Darstellung im Christentum aufkam, da strömten im westarischen Gebiete noch zuerst die guten Vorbilder der hellenistischen Kunst in sie ein. So entstand eine christliche Antike. Ich nehme als Beispiel den kleinasiatischen Christus: seinen Kopf könnte ein Praxiteles geschaffen haben, die Gestalt des Lehrers in dem Berliner Sargbilde ist der des Redners abgenommen, die wir sehr genau von dem

bekannten Marmorbilde des Sophokles her kennen. Schon in dem blühenden Städteleben Nordmesopotamiens, in Edessa und Nisibis, das weiter ab vom Herde des hellenistischen Blutumlaufes liegt, ist die Auffassung eine ganz andere: da nimmt Christus sehr bald volkstümlich die Züge des Aramäers mit gescheiteltem schlichtem Haar und langem Bart an. Es ist der machtsemitische Einschlag, der hier zur naturwahren Wiedergabe führt. Damit Hand in Hand ging die historische Auffassung. Daß in diesem christlichen Semitismus das körperhafte Bilden zurücktrat, bewirkte nicht zuletzt der dritte, der mazdaistische Kunstkreis.

Man hat gemeint, das schon in der spätrömischen Kunst zu beobachtende Sinken des Naturstudiums und die Geometrisierung der gesamten Natur als offenen Bankrott ansehen zu müssen. Das ist nicht richtig. Die Fähigkeit, Natur zu sehen, hielt noch lange an; aber der innere Drang führte in dem von Ostiran bestimmten Geschmack in ganz entgegengesetzte Richtung. Man könnte die „Geometrisierung" fast eine künsterische Gesundung in nord-, beziehungsweise ostarischer Richtung insofern nennen, als eben die Kunst wieder von innen heraus, das heißt als Ausdrucksform aus der Vorstellung und gebunden an die Fern- und Flächenwirkung am Baudenkmal (nicht als Nahwirkung am handlichen Bilde) den Ausschlag zu geben begann. Schon deshalb darf man die Vorführung der christlichen Kunst nicht mit den Gräbern, sondern muß sie mit den Kirchen beginnen lassen.

In Ostiran blieb immer die Gesamtwirkung von Masse, Raum, Licht und Farbe führend, damit die bildlose Kunst. Die Juden, in deren Mitte das Christentum entstand, neigten zu dieser Art, nicht weil sie Semiten waren, sondern weil sie ihre Religion als Wanderhirten begründet hatten und in einer kargen Natur dauernd festhielten. Die Machtsemiten an den Flußläufen sind ausgesprochene Vertreter der Darstellung im Wege der menschlichen Gestalt geworden, ja gerade von ihnen geht wahrscheinlich die Neigung zu bildnismäßiger Behandlung des Dargestellten aus. Das hängt mit ihrer festen Organisation und der Annäherung von Gott und König zusammen: Sie statten nicht nur die Darstellungen ihrer Herrscher mit den Zügen des Einzelmenschen aus, sondern gestalten nach deren Ebenbilde Gott und neigen auch in der Darstellung des Lebens zur Erfassung der nackten Wirklichkeit. Von ihnen geht wohl, wie gesagt, auch der Zug der Wiedergabe des geschichtlichen Verlaufes aus, der im Werden der hellenistischen und buddhistischen sowohl, wie noch der christlichen Kunst, eine so große Rolle beim Übergange von der sinnbildlichen Auffassung zur Wiedergabe des Ablaufes eines Herrscherlebens oder der biblischen Vorgänge spielt. Es ist daher nicht recht begreiflich, wie man vom Hellenismus sagen kann, orientalisch daran sei nur die politische Voraussetzung, das Großkönigtum, die Kunst selbst sei immer griechisch geblieben. Ganz

abgesehen von der Verallgemeinerung, „Kunst" statt „Darstellung" zu setzen, kann auch gerade die vom Herrschergedanken ausgehende Darstellung nie als bleibend griechisch, sondern lediglich als in der Erscheinung vorübergehend hellenisiert gelten. Das Christentum stellt das altorientalische Flachbild mit allen seinen „primitiven" Zügen in Raum, Masse, Licht und Farbe wieder her. So vor allem die streifenförmige Anordnung, die gegenständlich fortläuft, um keiner anderen Bedeutung willen, als um den Helden (Herrscher, Religionsstifter) in endloser Folge als Einzigen in verschiedenen Spiegelungen verblüffend zur Geltung zu bringen.

In dieser Hinsicht muß in die Kunst wieder jener kirchliche Brennpunkt entscheidend eingegriffen haben, der in der Mitte zwischen der Ostküste des Mittelmeeres und Indien deshalb zu suchen ist, weil sich im Buddhismus genau wie in der christlichen Kunst der Übergang von der sinnbildlichen zur geschichtlich vorgestellten Darstellung feststellen läßt. Dieser Umschwung vollzieht sich zwischen der rein indischen Kunst der Stupen von Barahat-Santschi und den Bildwerken von Gandhara, die formal einen so stark hellenistischen Einschlag zeigen, daß kein Zweifel an der Quelle bestehen kann. Aber freilich ist nur die Erscheinung griechisch, der Geist semitisch wie bei dem Umschwunge, den man im 5. Jahrhundert auch in der christlichen Kunst des Mittelmeeres beobachten kann. Nach den Erfahrungen der letzten Jahre bin ich geneigt anzunehmen, daß es Meister aus Nord-Mesopotamien gewesen seien, die sowohl in der Spätantike, wie in Buddhismus und Christentum den Zug zur Darstellung des fortlaufenden Heldenlebens geschaffen haben. Ob ich die Spiralbilder der Siegessäulen von Rom und Konstantinopel, Bilderrollen auf Papyrus oder Pergament hernehme oder Bildwerke von der awghanisch-indischen Grenze, den Kaiser, Christus oder Buddha bevorzuge, immer ist es die gleiche Mischung semitischer Bedeutung mit griechischer oder indischer Erscheinung, die als Träger dieser Bewegung auftritt. — Ich gehe zunächst der sinnbildlichen Art und der auf Wirklichkeit gerichteten Vorstellung in ihrem Gegensatze nach, insofern dafür Spuren im Osten nachweisbar sind und frage dann erst nach dem Ausgangspunkte des Umschwunges, soweit er sich heute schon erkennen läßt.

1. Die sinnbildliche Darstellung der Westarier. Wo sich arischer Geist beim Eintritt in die Kunstkreise des Südens und bei Übernahme der „Darstellung" wenigstens seelisch zu behaupten wußte, da wird die menschliche Gestalt nicht handgreiflich zum Gotte, sondern lediglich zu dessen Sinnbild. Am weitesten zurückhaltend waren darin die arischen Inder, die Gott, beziehungsweise den Religionsstifter ursprünglich überhaupt nicht leibhaftig darstellten, sondern ihn aus gewissen Symbolen, wie dem Rade, dem Bodhibaume, dem Stupa und anderem mehr erschließen ließen. Solche Sinnbilder kommen freilich

überall vor, indisch ist daran, daß nicht nur diese Zeichen an sich, sondern vor allem auch das Verhalten der Menschengruppen um sie herum den mittelbaren Schluß auf Gott herausfordert. Ähnlich ist in einem anderen Sinne neuerdings Max Klinger in seinen Handzeichnungen zur Bergpredigt vorgegangen, deren Bedeutung er nicht durch den predigenden Christus selbst, sondern aus dem Vorher und der Wirkung nachher erschließen läßt. Der Grieche rückt nach dem Beispiele des Semiten seiner Vorstellung für gewöhnlich unmittelbar zu Leibe, nur die Auffassung Gottes ist eine verschiedene; der Semite sieht ihn als Verkörperung und Stütze der Macht, der Grieche als den vollkommenen Menschen. Das ändert sich freilich in hellenistischer Zeit. Immerhin ist in griechischen Gebieten, die nicht unmittelbar Sitz eines Hofes blieben, so später in Alexandria und Kleinasien, noch ein Rest dieser gestaltlichen Schönheit übrig geblieben und übertrug sich auf die christlichen Bilder: die Josuarolle, der Psalter 139 in Paris, die Sidamarasarkophage mit dem Berliner Christusrelief, das den Erlöser als Rhetor nimmt, wie die Lipsanothek in Brescia und die Statuetten des guten Hirten gehen noch in diesem sinnbildlich darstellenden Fahrwasser der Hellenen weiter. Für die hellenistische Verkörperung einer mazdaistischen Idee — man denke an die Mithrasreliefs — sehe ich auch die Elfenbeinarbeiten mit Yima, dem guten Hirten an (oben S. 104).*

Es ist diese hellenische Richtung, die auch in der altchristlichen Gräberkunst Roms der Erscheinung nach den Ausschlag gibt, wenn sie auch der Bedeutung nach durchsetzt ist von den Gedanken der Fürbitte und Erlösung. Sowohl in den Katakomben wie auf Sarkophagen ist es rein die menschliche Gestalt selbst, die als Träger des Sinnbildes auftritt, in der Bildnerei der Steinsärge gar in einem unkünstlerischen Zusammenpferchen von Gestalten, die bei aller griechischen Erscheinung in Körperbildung und Gewand doch deutlich die Einwirkung eines Kunstkreises merken läßt, der bei Sonderung von Raum und Masse nichts weiß von geschlossenen Werten und auf dem besten Wege ist, die menschliche Gestalt als Streumuster auf tiefendunklem Grunde wirken zu lassen. Nur der durchschlagende Drang zur Bedeutung, in der nicht so sehr der Inhalt als der Gegenstand und die litaneienhaft ins unendliche gehende Wiederholung von Gleichnissen entscheidet, hält diese Kunst überhaupt noch an der Darstellung fest.

Daß sie nicht ohne Zusammenhang mit dem Osten aufkam oder bestand — man nimmt gern jüdische Sterbegebete und neuerdings den Ostergedanken als Anhalts-, Alexandria und seine große jüdische Gemeinde als Ausgangspunkt — bezeugt ein Denkmal, daß die christ-

* Näheres über diesen Darstellungskreis wird man in einer kleinen Arbeit finden, „Orpheus — und verwandte iranische Bilder“, die in O. Kerns Buch über Orpheus als Anhang erscheint.

lichen Archäologen bis jetzt unbeachtet ließen, das aber trotz seiner späten Entstehung von außerordentlicher Bedeutung ist, der Außenschmuck der bereits wiederholt genannten armenischen Kreuzkirche von Achthamar im Wansee. Sie ist von König Gagik von Waspurakan (904—938) erbaut und in ihren unteren Wandteilen außen ganz überzogen mit Flachbildern, von denen wohl zu trennen sind die iranischen Tierfriese, die bereits oben besprochen wurden. An der Westseite (Abb. 57) ist der König selbst mit dem Kirchenmodell vor Christus gegeben, an der Ostseite (Abb. 39) die Evangelisten (?) und Heilige. Die Flachbilder, die uns hier beschäftigen, befinden sich an der Süd- und Nordseite. Auch sie sind reichlich durchsetzt von dem Geiste, der sich in den Tierfriesen ausspricht: zwischen die biblischen Darstellungen eingesprengt, begegnen ganze Reihen von Hvarenah-Tieren übereinander. Ich bespreche hier nur die figürlichen Szenen selbst. Sie behandeln den gleichen Gedankenkreis, den wir in den Katakomben Roms gemalt sehen: das Oster- oder Sterbegebet und die darin aufgezählten Beispiele der Erlösung, vor allem des alten Testamentes. Da sieht man am Westende der Südseite (Abb. 34) breit ausgesponnen die Geschichte des Jonas, natürlich nicht rein in der Erscheinung der christlichen Antike ausgeführt. Wenn Jonas zu den Niniviten spricht, so sitzt deren König mit gekreuzten Beinen in Vorderansicht da; aber die Bildanordnung an sich ist doch die alte, von den Katakomben und Sarkophagen her so wohl bekannte. Ähnliches gilt für David und Goliath, wobei Saul freilich in Kaftan und Turban danebensteht. Simsonszenen leiten um die Kirche herum auf Adam und Eva in zwei Bildern des Sündenfalles. Die drei Jünglinge im Feuerofen und Daniel in der Löwengrube schließen den Jonasbildern gegenüber an der Westecke der Nordwand ab. Kreise mit Prophetengestalten, dann einzelne, zum Teil zeitgenössische Heilige, auch Christus und Maria getrennt nebeneinander thronend, sind zwischen diese biblischen Szenen eingefügt, ein Reichtum ganz unarmenischer Art, der eben zeigt, daß wir in Achthamar eine Grenzerscheinung von mazdaistischer Hvarenah-Ausstattung mit jenem Gräberschmuck vor uns haben, der schon in den ersten Jahrhunderten von der syro-ägyptischen Ecke aus auch nach Rom vorgedrungen war. Wenn man weiß, daß die armenischen Kirchen nationaler Art ausgesprochene Martyrien waren und inmitten großer Friedhöfe standen, wird man verstehen, warum das Äußere der Kreuzkirche von Achthamar der Erlösungshoffnung Ausdruck gibt. Hier wird ein Kunstkreis greifbar, für den wir im übrigen nur wenige Belege nachweisen können. Ich nehme an, daß man die in Luftziegeln ausgeführten Außenwände der Kirchen mit Flachbildern in Stuck auszustatten pflegte, daneben in Malerei, und finde Vertreter beider Arten im Gebiete der orthodoxen Kirche erhalten. Freilich vorläufig keine Ziegelbauten mit Stuckverkleidung, sondern wie in Achthamar Nach-

bildungen in Stein. Solche sind zu sehen inmitten Rußlands in den Kirchen von Wladimir und Jurjev polskij, wo ähnlich wie in Achthamar, die Außenwände, in Jurjev aus den Jahren 1230—1234, ganz überzogen sind mit überreichen Flachbildern, die sich in Blendbogen streifenförmig übereinander ordnen und den Gedankenkreis von Achthamar in völlig gelockerter Verbindung vorführen. Ein weiteres Beispiel an der Sophienkirche in Trapezunt; an ihren Südvorbau läuft ein Streifen mit Flachbildern der Genesis hin.

Für die zweite Gattung, Kirchen mit Außenmalereien, stehen die Belege in den Kirchen der rumänischen Klöster der Bukowina aus dem 16. und 17. Jahrhundert aufrecht (Abb. 58). Man sieht dort immer an der Westwand das jüngste Gericht, an der Nord- und Südwand in großen Bilderfolgen die Wurzel Jesse, den Akathistos Hymnos, die Leiter des Johannes Klimakos, daneben auch wieder Bilder der Genesis und anderes gemalt. An den Dreipaßabschlüssen des Ostens aber lange Reihen von Heiligen übereinander unter einem obersten Streifen mit Engelchören, alle diese Gestalten gruppiert um die Dreieinigkeit im MittelIot. Es scheint sich um die mönchische Umbildung einer alten Überlieferung zu handeln. Der Bilderkreis hat nichts mit dem Westen zu tun und kommt in den Klöstern des Südens, wie zum Beispiel auf dem Athos in den Vorhallen der Kirchen oder im Speisesaale vor. Er hält dem Mönche das für ihn täglich zu Bedenkende vor Augen. Mit dem altchristlichen Bilderkreise verbindet ihn nur die Art der Anbringung. Ich erinnere an den Speisesaal des Neon in Ravenna. Leider sind diese Dinge noch gar nicht im Zusammenhange beachtet. Sie seien hier nur angeführt, weil ich sie mit der Großkunst der Kirchen und Klöster und einer sinnbildlichen Grundstimmung der altchristlichen Zeit im Zusammenhange sehe. Immerhin kennzeichnet sie nicht so sehr der Geist, der auf Fürbitte und Erlösung gerichtet ist, als ein lehrhafter Zug, den ich eher mit einer zweiten Richtung in Verbindung bringe.

2. Die wirkliche Darstellung der Semiten. Der Gott des Großsemiten der Flußläufe scheint aus der Gier des Herrschers nach Machtbesitz zu entstehen. Sie stattet den Gott mit allen Zeichen des Herrn und der Anbetung aus, die der Machthaber für sich selbst wünscht. In christlicher Zeit freilich sind die eigentlichen Träger des Semitismus die Aramäer Mesopotamiens, ähnlich wie die Araber und Nabatäer im Islam. Zwar waren diese Semiten heute den Römern, morgen den Persern untertan, aber die alte Sucht, ihre Herren, wie jeden kleinen und kleinsten semitischen Fürsten des Altertums, König zu nennen, hatte sich auf religiöses Gebiet übertragen. Christus Pantokrator ist wohl aus solchen Kreisen über die hellenistische Gestalt des Richters hinausgewachsen. Diese Gottesvorstellung des Allherrschers scheint im semitischen Hellenismus derart selbstverständlich, daß sie

Kirchengelehrte ohne weiteres auf die Person des Religionsstifters übertragen konnten. Sie sicherten sich damit unbeschadet der Streitigkeiten um dessen menschliche, beziehungsweise göttliche Natur von vornherein die Zustimmung aller. Man vergleiche damit die Gestalt des mit untergeschlagenen Beinen in innerer Versenkung dasitzenden Buddha: nie ist er in Indien mit den Zeichen des Herrschers, dem Thron vor allem und der strengen Miene des Richters, der das Gesetz in der Hand hält, ausgestattet worden. Anders Christus.

Schon die heute herrschende Vorstellung von der Gestalt Christi: bärtig, mit gescheiteltem, schlicht anliegendem, langem Haar, ist eine Schöpfung der Semiten. Es ist der Stifter, der die Rassenmerkmale leibhaftig an sich trägt, wie die ersten Köpfe von Petrus und Paulus, die ebenfalls unverändert bis auf den heutigen Tag geltend blieben. Die beiden hellenistischen unbärtigen Gestalten, der kleinasiatische Christus mit langen Locken und der alexandrinische mit kurzem Haar sind im Abendlande gänzlich zurückgetreten. Es ist Tatsache, daß die Arier die griechische Vorstellung des Religionsstifters aufgaben und die semitische des persönlichen Gottes und Machthabers annahmen. Die eigentlichen Urheber dieser Anschauung waren die Aramäer, ihnen folgte auf dem Fuße der byzantinische Hof. Diese beachtenswerte Aufeinanderfolge wird belegt für den Ursprung dadurch, daß der Pantokrator auf das engste mit der Vorstellung des Weltenrichters verknüpft ist und zugleich mit dem eben besprochenen Kopfe des Aramäers auftritt; in der Ausbreitung dadurch, daß Christus sehr bald mit einem Hofstaate umgeben wird.

Die Aramäer saßen nicht nur in Nordsyrien; sie zogen sich nach Mesopotamien hinüber, ja, der geistige Kern dieser Nation macht sich gerade in dem Armenien benachbarten alten Assyrien geltend. Ihre Bedeutung für das Christentum liegt in dieser vermittelnden Stellung zwischen Mittelmeer und Persien, vor allem aber darin, daß, als die Perser den ganzen vorderen Orient eroberten, das Aramäische die Reichs- und Verkehrssprache der westlichen Hälfte des Perserreiches wurde. Auf diese Art verschmolzen die Ländergebiete im Süden des Perserreiches von der indischen Grenze mit der sasanidischen Mitte bis an das hellenisierte Kleinasien heran zu einer geistigen Einheit, und man begreift, wie die Gegend von Edessa und Nisibis jene überragende Stellung gewinnen konnte, die sie zum Mittelpunkte des östlichen Christentums und durch Cassiodors Klostergründung in Unteritalien auch zum Ausgangspunkt der geistigen Bewegung in den Klöstern des Abendlandes werden ließ.

Der christliche Semitismus nimmt den Geist zwar aus der semitischen Überlieferung, die Erscheinung aber zum guten Teil vom Hellenismus. Er ist lehrhaft in der Grundabsicht und in der menschlichen Gestalt antik in dem Sinne, daß der alte Orient mit dem Griechischen

Hand in Hand geht. Diese Strömung ist in der Entwicklung der christlichen Kunst jüngeren Ursprunges als die bildlose Kunst der Ostarier, verbündet sich aber dann mit dieser zu jenem Ganzen, das wir „mittelalterliche“ Kunst nennen und in dem die ursprünglich sinnbildliche Art der Westarier des Südens nur vereinzelt nachwirkt, beziehungsweise durch richtige Renaissancen wieder lebendig gemacht wird, in Byzanz nicht anders wie im Abendlande.

Ich bespreche die Art dieses semitisch-hellenistischen Kreises zuerst der Bedeutung, dann der Erscheinung nach.

*A.* Der lehrhafte Grundzug. Die erste Wendung in der Gesinnung der hellenistischen Darstellung jener christlichen Kunst, die in den ersten drei Jahrhunderten ihren breiten Boden im westlichen Kleinasien mehr noch als in Alexandria hatte, geht aus von Antiochia als Stapelplatz des Ostens nach dem Mittelmeere zu. Die sinnbildliche Richtung wird ersetzt durch eine lehrhafte, die darauf aus ist, den Gläubigen die Ausbreitung der Lehre von Christus und den Propheten über die Apostel und Evangelisten auf die Kirche anschaulich vorzuführen. Mosaiken des 5. Jahrhunderts, wie die im Mausoleum der Galla Placidia und im orthodoxen Baptisterium von Ravenna geben dieser Absicht deutlichen Ausdruck, nur erscheint im ersteren Falle das Kreuz im Scheitel der Kuppel, und die Vorführung endet mit dem kreuztragenden guten Hirten und der Verbrennung der von der Kirche verdammten Schriften, während in letzterem Falle zweckentsprechend die Taufe Christi in die Kuppel gesetzt ist, dann die Propheten und die Kirche folgen (vergleiche für die Teilung durch Rankenstämme die Georgskirche in Salonik und die Geburtskirche in Bethlehem) und einst mit den vier Darstellungen in den unteren Ecknischen endete. Die bezeichnendste Fassung dieser rein kirchlichen Gesinnung bietet die Darstellung der Gesetzes- und Schlüsselübergabe, wie sie in Mosaik in Rom, bildnerisch auf den ravennatischen und römischen Steinsärgen oft zu beobachten ist.

Von dieser antiochenischen Strömung ist wohl zu unterscheiden eine andere, in die am besten der bereits Seite 122 in seinem ersten Teile vorgeführte Brief des Nilus einführt. An die iranisch-bildlose Art, von der oben Seite 93 f. die Rede war, anknüpfend, fährt er fort: „Ich kann auf diese Mitteilung nur erwidern, daß nur ein Kind, nur ein Säugling mit all dem Vorgenannten das Auge der Gläubigen wird in die Irre führen wollen. Einem männlich gefestigten Denken steht es an, in der Apsis, im Osten des Gotteshauses, einzig und allein ein Kreuz anzubringen — denn in dem einen Heilskreuze wird das Menschengeschlecht gerettet und den Verzweifelten allüberall Hoffnung verkündet —, mit Schilderungen aus dem Alten und Neuen Testamente aber auf beiden Seiten den heiligen Tempel von der Hand des trefflichsten Malers schmücken zu lassen, damit die der Schrift Unkundigen, so

die heiligen Schriften nicht lesen können, durch den Anblick der Malerei Kunde gewinnen von den Tugendvätern, die recht dem wahren Gotte gedient, und also erweckt zum Wettkampf in den höheren, hochgepriesenen Heldentaten werden, durch welche (jene) den Himmel gegen die Erde eintauschten, da sie höher, was sie nicht sahen, denn was sie sahen, schätzten. In dem allgemeinen Raume aber, der durch viele und verschiedene Kapellen gegliedert ist, werde jede Kapelle mit der Anbringung eines hehren Kreuzes abgefunden. Was darüber hinausgeht, muß man nach meiner Ansicht lassen."

Der Brief besteht also aus zwei Teilen, einer Wiederholung der Anfrage (des Eparchen Olympiodoros) und einem heftigen Ausfalle gegen den offenbar ganz unbefangen gemachten Vorschlag einer iranischen Ausstattung — verbunden mit einem begründeten Gegenvorschlag im semitischen Sinne. Nilus ist so der lebende Zeuge des Umschwunges von einer sich frei auswirkenden Religiosität zur Gebundenheit der Kirche. Der Zeitpunkt, in dem er schreibt, scheint in der Tat der gegebene für einen solchen Übergang. Das Christentum, zuerst in kleinen Gemeinden ringend, dann zur Staatsreligion erhoben, wird durchsetzt vom Machtstreben, anfangs der Kirche, dann des Herrschers, und der Sucht, die Massen einheitlich in beider Dienst zu stellen. Der Künstler wurde durch sie zum Werkzeug herabgewürdigt. Er hatte nicht mehr zu schmücken, sondern darzustellen, was die Kirche, dann der Hof, beziehungsweise beide zusammen ihm vorschrieben. Damit kommt in die religiöse Kunst ein Zug, der den Künstler der Macht ausliefert, ihn vor allem seelisch unfrei macht.

Die wichtigste Forderung, die Nilus stellt, und die sich mit ähnlichen Aussprüchen der abendländischen Kirchenväter deckt, ist die nach einer Ausstattung der Kirchenwände zum Zwecke der Belehrung von des Lesens unkundigen Gläubigen. Waren die Leidenskämpfe der Märtyrer schon vor 400 in der Apsis dargestellt worden, so verlangte die Kirche jetzt Gegenüberstellungen des Alten und Neuen Testamentes an den Längswänden. Es ist der semitische Sinn für das Tatsächliche, Geschichtliche, der damit entgegen der bildlosen Art der Ostarier und der sinnbildlichen Darstellung der Westarier durchschlägt. Für die Bestimmung von Zeit, Ort und Gesellschaft des Einsetzens dieser Richtung ist bemerkenswert, daß sie sich, wie gesagt, auch im Buddhismus von Gandhara beobachten läßt. Die beste Einführung in diese belehrend darstellende Art bietet denn auch unter den heutigen Verhältnissen ein Kunstgebiet, das schon durch seinen Werkstoff in die östliche Richtung weist, die Schnitzerei in Elfenbein.

Das Hauptwerk dieser Gruppe, die Maximianskathedra, wurde bereits oben Seite 128 in dem Abschnitte über die bildlose Art der ersten christlichen Kunst im Osten wegen der reichen Ausstattung mit Ranken und Tieren herangezogen. Die Maximianskathedra ist aber

vielleicht wichtiger noch um ihrer darstellenden Fülltafeln. Sie bietet ähnlich wie Achthamar, nur 400 Jahre früher, die lehrreichste Vereinigung iranischen Schmuckes, nicht mit rein sinnbildlicher, sondern mit aramäisch belehrender Darstellung. Da sind zunächst an der Vorderseite zwischen den Tierranken wieder die Verbreiter der Lehre, die vier Evangelisten zu Seiten Johannes des Täufers mit dem Lamme, des letzten Propheten, gegeben. Sie nehmen sich in der Erscheinung aus wie jene in Blendnischen mit Säulen, Rundbogen und unter Muscheln stehenden Gestalten auf den kleinasiatischen Steinsärgen, die ihren Kunstbedarf an menschlicher Gestalt gern aus der altgriechischen Kunst des 4. Jahrhunderts decken, obwohl einer von ihnen der christlichen Zeit angehört. Eine verwandte Elfenbeintafel in London mit einem Erzengel und griechischer Inschrift schränkt den Ursprungskreis enger auf Antiochia ein. Ferner erscheint vor der Szenenwand des Theaters ähnlich wie später (Kästchen von Pola) der Priester vor der Altarwand. Weiter führen die Fülltafeln der Rückenlehne mit Flachbildern aus der Jugendgeschichte Christi. Sie decken sich in allen gebundenen wie freien Zügen ihrer Kunst durchaus mit einer anderen Gruppe von Elfenbeinschnitzereien, den fünfteiligen Diptychen.

Auch diese fünfteiligen Diptychen stellen sehr auffallend Einzelgestalten in der Mitte zusammen mit Darstellungen aus der Jugend Christi auf den Flügeln und einem Ober- und Unterstück, wie an der Vorderwand des ravennatischen Thrones, nur ist darauf nicht Rankenwerk, sondern oben ein von schwebenden Engeln getragenes Siegeskreuz oder Christus, unten eine Huldigung gegeben. Diese fünfteiligen Diptychen gehören dem gleichen Kunstkreis an wie die Maximianskathedra. An ravennatischen Ursprung ist ebensowenig zu denken, wie an die Zugehörigkeit des Paares in der Bibliothek zu Ravenna zur koptischen Kunst. Diese Zuweisungen konnte ich aussprechen, so lange mir Mschatta und Amida nicht die Augen geöffnet hatten. Heute nach der Bearbeitung von Altai-Iran und Armenien sehe ich klarer: die fünfteiligen Diptychen hängen durch ihren Edelstoff, das Elfenbein, wohl mit Indien zusammen und die Anordnung der Darstellungen in lotrechten und wagrechten Streifen um eine Mittelfigur finden so ausgesprochen ihre Parallele in den Gandharareliefs, daß der Zusammenhang nicht erst durch die Typenverwandtschaft der Flachbilder aus dem Leben Buddhas und Christi erwiesen werden muß. Diese Bildtypen habe ich denn auch, ohne den Zusammenhang mit Indien zu sehen, immer mit Jerusalem als Verbreitungsort in Verbindung gebracht und sehe jetzt, daß es wohl die semitisch-hellenistische, in Edessa-Nisibis verankerte Kunst sein wird, die gleichmäßig, wie einst in der nordbuddhistischen, so später in der christlichen Kunst nachwirkte. Es würde zu weit führen, hier die noch kaum beachtete Gleichartigkeit der Bildtypen von Gandhara mit solchen des belehrenden Kreises in Mesopo-

tamien und später in Byzanz und Europa nachzuweisen. Die gegenständliche Verwandtschaft ist schon von Metzger-Milloué (Les quatre évangiles, Matériaux pour servir à l'histoire des origines orientales du christianisme, 1906) bemerkt worden. Hier ist zunächst einmal der Bilderkreis selbst näher zu umschreiben; ich trenne dabei die Bildtypen von ihrer Anordnung.

*B.* Der aramäische Bilderkreis. So lange in Mesopotamien kein altchristlicher, beziehungsweise nestorianischer Kirchenbau mit alten Malereien nachgewiesen ist, müssen wir uns an Spuren zweiten Ranges halten, etwa die Felsgrüfte, und gehen für das Gebiet der Malerei aus etwa von den Katakomben von Palmyra und Edessa, für das der Bildhauerei von denen zu Dara. An letzterem Orte sind die Außenseiten der Gräber an den Felswänden mit Bogen über dem Eingange geschmückt, die durch einen ⊓-förmigen Aufsatz im Rechteck umschlossen erscheinen, ein Zierglied, dessen iranischer Ursprung sich wiederholt aufdrängt. An einem dieser Aufsätze (Abb. 59) sind nun die Zwischenräume zwischen Bogen und Rechteck mit Flachbildern gefüllt, deren eines unzweideutig Christus in der Vorhölle darstellt. Er schreitet eilig auf die kleinen nackten Gestalten von Adam und Eva zu, die über einem Hügel von Schädeln erscheinen. Hinter Christus oben in der Ecke die Hand Gottes. Es ist wohl eine der ältesten erhaltenen Darstellungen dieses Gegenstandes, der dann im Byzantinischen so beliebt wurde, öfter verbunden mit dem jüngsten Gerichte (Mosaik von Torcello). Eine zweite Darstellung in der anderen Ecke ist nicht mehr zu erkennen, eine große Zypresse nimmt darin das Hauptfeld ein. Der Bogen darunter zeigt den bekannten persisch-hellenistischen Schmuck der christlichen Zeit in Nordmesopotamien. Hat der Bilderzyklus von Achthamar etwa in solchen mesopotamischen Schöpfungen seine Voraussetzung?

Das zweite Denkmal dieser Gegend ist die aus dem Kloster Zagba stammende Handschrift der Laurentiana, die Rabula im Jahre 586 schrieb. Berühmt sind die Kanonesarkaden des Evangeliars (Abb. 61/2): Bogen mit reichem geometrischen Zierat, oben daneben die Propheten, darunter Reihen von Bildern des neuen Testamentes, dann iranische Tiere und Pflanzen, unter anderem Weinstock und Granate. Es ist die reichste Ausstattung dieser Art, die wir heute noch aus so früher Zeit nachweisen können und zusammen mit den ähnlich, wenigstens in den darstellenden Bildtypen, behandelten Ampullen in Monza aus Jerusalem der wichtigste Ausgangspunkt für den Nachweis, daß tatsächlich die späteren byzantinischen Darstellungstypen aus dem nordmesopotamischen Mittelpunkte theologischer Denkarbeit herstammen. Hier ist wohl als Hauptzweck der Kunst ausgesonnen worden, daß sie zur Belehrung derer bestimmt sein solle, die nicht lesen könnten. Es gibt noch andere verwandte syrische Handschriften dieser Art, so in Paris, armenische und griechische folgen nach. Doch ist die Anordnung der Bilder um

die Arkaden nicht festgehalten. Sie sind vielmehr gewöhnlich hinter die Kanones an den Anfang der einzelnen Evangelien gestellt, öfter in Vollbildern. Man nehme dazu für das alte Testament die Oktateuche mit ihrer Unmasse heute schon auf ihren alten Ursprung zurückführbaren Bilder und wird sich dann nicht mehr wundern, in den sogenannten Streifenevangelarien eine ähnlich unerhörte Häufung der Miniaturen — sie durchsetzen den Text auf mancher Seite in zwei bis drei Streifen übereinander — nachweisen zu können. Wichtig ist nur, daß die Anordnung der Gestalten in jedem einzelnen Bilde die gleiche ist und für die Jugend Christi (wie auf den Diptychen und der Maximianskathedra) die apokryphen Evangelien herangezogen sind. Das auffallendste Kennzeichen ist die Anordnung des Geburtsbildes mit Ochs und Esel, dem sinnenden Josef und öfter der Badeszene. Es ist ganz unmöglich, sich hier auch nur für einige wenige der zahllosen Bilder auf Einzelheiten einzulassen. Man sehe daraufhin die bereits vorliegenden ikonographischen Untersuchungen durch.

Auf diese Art gelange ich zur Annahme eines aus altorientalisch-semitischen und griechischen Quellen gespeisten, auf Darstellung losgehenden nordmesopotamischen Kunstkreises, der einst auf Indien, dann auf den Mittelmeerkreis übergreift und sehr entschieden zu unterscheiden ist von dem ostpersisch bildlosen, der oben besprochen wurde. Seine Art ist eine fortlaufend erzählende, mit steter Hervorhebung des Helden, sei dieser nun Christus oder Maria, Josef oder sonst ein Held des Alten oder Neuen Testaments oder ein Heiliger oder Märtyrer.

Aus diesem Kreise geht nun auch die von Nilus verlangte Gegenüberstellung von Bildern des Alten und Neuen Testaments hervor. Sie kommt vielleicht da auf, wo die Kanones, das heißt die Gegenüberstellung der Parallelstellen des Evangeliums entstanden. Zwar fehlt unter den erhaltenen Denkmälern der altchristlichen Kunst eine ähnlich anschauliche Anordnung von Parallelen des Alten und Neuen Testaments; aber die Maximianskathedra bringt doch schon das Josefsleben an den Seitenlehnen mit gleicher Ausführlichkeit wie das Leben Christi und Mariae.

Die eigentliche Stätte dieser Gegenüberstellung waren die Längswände der Kirchen, wie nicht nur Nilus berichtet. Erhalten ist von solchen nichts, will man nicht die Gegenüberstellung des Alten Testaments an den Längswänden von S. Maria Maggiore, mit denen des Neuen am Triumphbogen derselben römischen Kirche als Ersatz gelten lassen. Es ist nun beachtenswert, daß diese neutestamentlichen Mosaiken des Triumphbogens den gleichen Geist der apokryphen Evangelien atmen, der den Flachbildern der fünfteiligen Elfenbeintafeln und dem Maximiansthrone ihren eigentümlichen Reiz verleiht. Wenn ich recht behalte und das älteste und bedeutendste fünfteilige Diptychon im Louvre im Mittelfelde Konstantin als Glaubenshelden mit den Cäsaren

auf den Seitentafeln darstellt, so liegt in der Fassung, die dabei dem Reiter als Sieger über das Böse gegeben ist, ein Hinweis auf östlichen Ursprung und die Berührung mit mazdaistischen Ideenkreisen. Davon gleich mehr. Dagegen ist die Fassung der Flachbilder auf den übrigen fünfteiligen Diptychen ausgesprochen semitisch. In den Mosaiken von S. Maria Maggiore kommt dazu freilich noch ein Einschlag, der sich vor allem darin äußert, daß Maria und Christus mit einer ständigen Begleitung von Engeln und einem Prunk auftreten, der kaum anders als durch die am Hofe übliche Aufmachung seine Erklärung findet.

*C.* Die Anordnung des belehrenden Bilderkreises. Von den Bildtypen ist, wie gesagt,. zu trennen ihre Anordnung. Wechselt sie schon in den Handschriften, so nicht minder im Rahmen der Ausstattung von Kirchen. So glaube ich, daß schon der altchristliche Bilderkreis, den wir von den Katakomben und Sarkophagen her kennen, also der auf den Erlösungsgedanken zugespitzte, aramäisch überarbeitet wurde. Ich schließe darauf aus der Außenausstattung jener Kirchen mit Flachbildern und Malereien, die ich oben im Anschluß an Achthamar behandelt habe. Sie bringen keinen neuen Gedankenkreis auf, führen vielmehr die alte sinnbildliche Art, die wir von den Katakomben und Sarkophagen her kennen, in die Spätzeit hinüber.

Zeitlich in zweiter Reihe kam dann wohl der Bilderkreis, der eben im Anschluß an Nilus besprochen wurde, anknüpfend an die Bauform der Basilika, wobei außer der Apsis vor allem die Längswände über den Bogenstellungen mit den Bildern des Alten und Neuen Testaments ausgestattet wurden.

Eine Hauptrolle im Gebiete der gegenständlichen Anordnung spielt der Kreis der Theologenschule von Edessa und Nisibis. Ob er schon bei Einführung der Konkordanz mitgewirkt hat, bleibe dahingestellt. Jedenfalls schuf er jenen Bilderkreis, den wir aus unzähligen Kuppelkirchen und der Vorschrift des Malerbuches vom Berge Athos kennen. Er ist für die Einkuppel erdacht, also wohl wie die Kuppelbasilika an der armenischen Grenze Mesopotamiens entstanden. Dieser Bilderkreis gelangte als Ganzes mit dem Kuppelbau zu allgemeiner Geltung, die einzelnen Bildtypen aber drangen von Jerusalem aus und durch die Byzantiner nach dem europäischen Westen, durch die Nestorianer nach dem asiatischen Osten und gewannen so Weltbedeutung. Das wichtigste bleibt jedenfalls, daß der aramäische Bilderkreis überhaupt im Zusammenhange mit dem Kuppelbau gebracht und bei Ausstattung solcher Kirchen zu einer Gesetzmäßigkeit abgerundet wurde, die wohl einzig in ihrer unerschütterlichen Dauerhaftigkeit dasteht. Die ersten Spuren liegen bezeichnend bei Ephraim dem Syrer in seiner Weltgerichtsvorstellung zutage. Mit dem Kuppelbau enger verbunden sehen wir den Bilderkreis freilich erst in der vom Kaiser Basilios 885 erbauten Nea auftreten, einer Palastkirche, die sehr wohl von einem Ar-

daß das Christentum sich auf persischem Boden in breiter Schicht entfaltete und dort eigene, vom Mittelmeerkreis unabhängige Bauformen schuf, sollte dann nicht zu überlegen sein, ob die Ausstattung dieser Kirchen nicht ebenso jenen östlichen Geist aufgewiesen habe? Wir werden also fragen, ob nicht in den altchristlichen Kuppel- und Tonnenbauten, wie in den überall gewölbten Apsiden, eine der griechisch-römischen Kunst fremde, erst mit dem Christentum in das Mittelmeergebiet einströmende Richtung aufzuweisen sei: die mittelalterliche. War ihre dauernde Stütze nicht der ausgesprochen iranische Ursprung, der auch in der islamischen Kunst auf die Dauer bestimmend wurde? Diese schloß sich nach dem kurzen Zwischenstück in Syrien ebenso Iran an, wie das griechische und lateinische Christentum dem absterbenden Hellenismus. Daneben blieben immer in der Mitte die semitisch gerichtete Theologenschule von Nisibis mit ihrem Wirkungskreis und das in der bildenden Kunst völlig iranisch durchsetzte Armenien bestehen. Alle christlichen Kreise verband ein lebhafter Verkehr. Erst die Konzile des 5. Jahrhunderts, ihre Wirkungen und Gegenwirkungen sind es gewesen, die eine Entscheidung und Trennung dadurch herbeiführten, daß Rasse gegen Rasse und Nation gegen Nation aufstand, trotz ihres einigenden Christentums. Das Konzil von Ephesos, das 431 die Gottesmutterschaft der Maria feststellt, weckt die nestorianische Gegenbewegung in Mesopotamien. Das Konzil von Chalcedon, 451, bringt allmählich Armenien, dessen Kirche der Vereinigung und dem Bilderdienste künstlich nahe gebracht worden war, zugleich mit Ägypten zum endgültigen Abfall. Die Semiten kehren zur darstellenden Kunst ebenso zurück, wie die Armenier ihre alte bildlose Art in heftigen Kämpfen zu verteidigen beginnen. Zum Gegensatze mit Byzanz und Rom kommt die Feindschaft der einzelnen nationalen Kirchen untereinander, die ihre staatliche Auswirkung ebenso verhindert wie später den Sieg des Islams erleichtert.

Bei dem Nachweise einer ursprünglich bildlosen Art der christlichen Kunst möchte ich ausgehen von der Ausstattung erhaltener Gewölbebauten auf dem bestbekannten, dem italienischen Boden. Ich stelle die Kuppelbauten an die Spitze, lasse die Tonne folgen und betrachte zum Schlusse die Apsis.

1. Die Mosaiken Italiens. Die Verkleidung mit kleinen Glaswürfeln dürfte an der gekrümmten Fläche aufgekommen sein, für die sie sich vorzüglich eignet. Tatsache ist, daß formkräftige Schöpfungen nur in Wölbungen erhalten sind, solche an geraden Flächen dagegen gern die aus anderen Werkarten wie besonders der Handschriftenmalerei, sei es auf Papyros oder Pergament, bekannten Kunstformen nachbilden. Ich erinnere in erster Reihe an die Längswände von S. Maria Maggiore. Dem Eigenwesen des Mosaiks entsprechende Formen werden wir zunächst besser ausschließlich an gewölbten Fläche suchen.

*A.* Kuppelschmuck. Schon S. Costanza verkörpert trotz seiner hellenistischen Einschläge gut die iranische Art in den seine Gewölbe verkleidenden Mosaiken. Der Gegensatz in der Ausstattung von Kuppel und Tonne ist bezeichnend. Ich behandle vergleichend zunächst die erstere. Die Kuppel war radial durch reich verzweigte Rankenstämme aufgeteilt, die aus einem Fluß am felsigen Ufer entsprangen und in einem mittleren Streifen gefüllt waren mit Reihen von Bildern. Ersetzt man diese durch gleiche Darstellungen buddhistischer Art, so bekommt man die Ausstattung der Nagahöhle von Sorčuq in Chinesisch-Turkestan (Abb. 42), läßt man die Darstellung ganz weg, so jene iranische Art, von der als Mitte sowohl das erwähnte christliche wie das buddhistische Deckengemälde ausging, jeder Kunstkreis natürlich gestaltlich mit Zusätzen seiner Eigenart vorgehend. Noch Konstantin Porphyrogennetos hat davon bei Ausstattung des Chrysotriklinions im Palaste zu Konstantinopel Gebrauch gemacht. In Armenien hat sich die radiale Aufteilung des Kuppelschmuckes dauernd erhalten. In Mastara, der Hripsime, Thalin und so fort sieht man acht Rippen auseinanderlaufen und in Scheiben enden. Möglich, daß Malerei ergänzend eingriff. Die Goten trugen das Motiv bis nach Spanien.

Über hundert Jahre nach dem Denkmale der konstantinischen Zeit entstand das Baptisterium von Ravenna. Die hellenistische Umbildung hat ganz aufgehört, dafür hatten die aramäischen Theologen die radiale Aufteilung der Kuppel für ihre Gedanken über die Ausbreitung der Lehre auszuwerten verstanden. Um so reiner iranisch ist der gesamte Schmuck formal geblieben, im Mosaik sowohl wie in den Stuckaturen. Rankenstämme, zum Teil von rein geometrischem Aufbau, bilden die Strahlen der Kugelschale. Zwischen ihnen hängen oben Lambrequins herab. Darunter folgten als mittlere Streifen Blendbogen in Stuck mit jenen seltsamen Aufsätzen, die wir jetzt so gut aus den ostiranischen Bauten Kaschmirs kennen. Darunter als Füllung der acht unteren Wandbogen Weinlaub um eine mittlere Füllung, den Rosetten der Mschattafassade entsprechend.

Zwischen S. Costanza und dem ravennatischen Baptisterium steht S. Giovanni in fonte in Neapel, das sich als iranisch schon in seiner quadratischen Grundform und in der Überleitung zum Rund der Decke durch Trichternischen ankündigt. Die Kugelschale selbst ist wieder durch Rankenstämme radial gegliedert, die oben durch Lambrequins verbunden sind. Sie sind rückwärts noch einmal aufgenommen und unten über einen Stab geworfen, auf dem man wie in den Zwickeln über den Trichternischen die bezeichnenden Hvarenah-Motive der Vögel zu Seiten einer Vase oder ganze Landschaften mit Lämmern oder Hirschen zu Seiten eines Hirten und zwischen Palmen sieht.

Eine eigene Gruppe bilden die beiden Kuppeln der einschiffigen Kreuzkirchen, das Grabmal der Galla Placidia und Casaranello. Sie

lassen das Kreuz auf dem Himmelsgrunde mit Sternen erscheinen. Es wird noch bei den Apsiden davon zu reden sein, daß darin östliche Spuren vorliegen dürften. Die Ausstattung der angrenzenden Tonnen bestätigt diese Vermutung.

*B.* Tonnenschmuck. Auch in dieser Gruppe kann von den Mosaiken von S. Costanza ausgegangen werden, diesmal von denen des Umganges. Die Tonne ist ohne einheitliche Zusammenfassung in zwölf Felder geteilt und jedes unabhängig vom andern mit einem Muster ohne Ende so gefüllt, daß immer zwei radial gegenüberstehende Felder gleich sind. Wir haben es also mit sechs Mustern zu tun. Das eine zeigt die Weinranke, flächenfüllend zwar, aber durch hellenistische Einschläge zugleich als Andeutung der Weinernte behandelt. Ein zweites Feld zeigt nach der von Syrien her bekannten iranischen Art verstreut einzelne granatartige Zweige, fast zu jedem Zweig einen Vogel oder ein Gefäß. Noch eine der Tonnen von Kuseir Amra gibt das gleiche Muster in ein Rautennetz gespannt. Die Kanonesarkaden der syrischen und älteren armenischen Evangeliare sind voll davon, ebenso der mesopotamische Rabulascodex von 586 in den Einzelheiten unten neben den Arkaden. Zwei andere Paare der Deckenfelder von S. Costanza weisen Kreismuster ohne Ende auf, davon eines in Farben dreistreifig verschlungen; die letzten beiden Paare ein vierstrahliges und sechsstrahliges Muster, die man in Amida wie in Ägypten wiederkehren sieht. Das sechsstrahlige ist dann mit besonderer Vorliebe in der islamischen Vieleckzier verwendet worden.

Ähnlich reiche Beispiele des Tonnenschmuckes sind in Salonik erhalten. In der Georgskirche blieben von Rosi 1889 Mosaikreste verschont, die bis auf eines gut von persischen Seidenstoffen wie in der Sophienkirche in Konstantinopel genommen sein könnten. Die Sophienkirche in Salonik zeigt vor der Apsis eine Tonne, in der auf Goldgrund ein Kreuz im Kreise erscheint, am Tonnenrande begleitet von einem Stoffmuster ohne Ende aus Weinblatt und Kreuz. Dem Abendländer sind solche Tonnen bekannt aus dem Längsschiff des Grabmals der Galla Placidia; dort sieht man im Querschiff goldene Weinranken auf blauem Grund um ein Christusmonogramm und um das Fenster Hirsche in Akanthusranken zu Seiten der Quelle erscheinen. Die zuletzt genannten Beispiele stehen den Mustern von S. Costanza, die auf weißem Grund gegeben sind, in einer nach dem Vogelgefieder abgestimmten Farbenpracht gegenüber, von der noch zu reden sein wird.

Eine zweite Gattung des Tonnenschmuckes beschreibt Agnellus in der Basilica Ursiana von Ravenna. Der syrische Bischof Ursus ließ dort vor 400 durch die Mosaizisten Euserius und Paulus die Frauenseite, durch Satius und Stephanus die Männerseite der „testudo“ mit Mosaiken ausstatten. Es kann nicht gut an anderes als an Gewölbe

gedacht werden: „et hinc atque illinc gipseis metallis diversa hominum, animaliumque et quadrupedum enigmata inciserunt et valde optime composuerunt“. Einige Jahre später spricht Nilus vom Sinai in einem Briefe von Stuckverzierungen als Kirchenschmuck, die als Augenweide Schildereien von fliegenden, gehenden, kriechenden Tieren und jeglicher Art von Pflanzen vorführten. Ich erinnere an die Hvarenah-Sinnbilder mazdaistischer Raumausstattung, die in Gipsstuck solche Motive zusammenbrachte, freilich nicht nur als Augenweide oder gar als „enigmata“, sondern um die Herrlichkeit Gottes über den Raum zu breiten. Ein gutes Beispiel dieser Art Ausstattung, natürlich ins Christliche gewendet, ist noch an der Decke des Apsisvorraumes von S. Vitale in Ravenna erhalten, wo vier Rankenstämme aus den Ecken nach einem Kreis im Scheitel zulaufen und die Flächen zwischen ihnen gefüllt sind mit Ranken ohne Ende, in denen eine große Zahl von Tieren und Vögeln erscheinen.

*C.* Apsisschmuck. Es ist immer aufgefallen, daß es in Rom zwei Apsiden gibt, die am unteren Rand eine Flußlandschaft zeigen. Leider sind beide um 1300 verändert worden, doch ist von der einen, S. Giovanni in Laterano, noch mit ziemlicher Sicherheit zu sagen, daß sie auch ursprünglich wie heute ein Kreuz über dem Hügel mit den Paradiesesflüssen zeigte und von der andern, S. Maria Maggiore, daß die Ranken zur Seite mit ihren Tieren und Vögeln zum Teil noch dem alten Bestande angehören. Legt man also beide Apsiden zusammen, dann bekommt man über einer Flußlandschaft im Mittellot ein Kreuz und seitlich Rankenbäume, die sich, mit allerhand Getier gefüllt, als Muster ohne Ende über die Flächen breiten. Woher diese seltsame Zusammenstellung?

Es gibt andere noch ganz gut erhaltene Apsiden verwandter Art, die heute den unteren Abschluß durch eine Flußlandschaft vermissen lassen, so in der Vorhalle des lateranischen Baptisteriums (S. Seconda e Rufina), wo die Mitte rein formal lotrecht betont ist und das späte S. Clemente, wo an Stelle des Kreuzes der Gekreuzigte getreten, aber aller Reichtum von Vögeln und Tieren als religiöse Augenweide geblieben ist. Man könnte aus diesen Belegen schließen, daß das Kreuz ursprünglich nicht fest mit der Flußlandschaft und den Ranken verbunden war.

Eine andere Art des Apsisschmuckes ist aus dem 6. Jahrhundert noch in S. Apollinare in Classe erhalten und durch Paulinus von Nola schon für die Zeit 401—403 bezeugt: eine Landschaft, über der das Kreuz schwebt, und in die Sinnbilder von Lamm und Taube eingefügt sind. Man denke nur: es handelt sich um Großkunst und den Hauptblickpunkt der Längskirche, die Apsis, an dem solche Landschaften untergebracht werden. Sie sind übrigens in anderen Kirchen auch für alle übrigen Stellen des Mittelschiffes bezeugt. Über der Eingangstür im

Westen durch den Guten Hirten im Grabmal der Galla Placidia; an den Längswänden in S. Maria Maggiore, wo die Hirtenlandschaft sich als roter Faden durch die Bilder des alten Testamentes zieht. Choriklos von Gaza lobt an der gleichen Stelle die Darstellung des von Vögeln belebten Wassers zwischen blumigen Wiesen und Nilus spricht gar von Darstellungen der Jagd und des Fischfanges. Da haben wir also eine ganze Schicht, der sich auch die beiden Flußlandschaften am Fuße der Rankenapsiden anschließen. Die Wichtigkeit dieser landschaftlichen Ausstattung der ersten Kirchen kann kaum stärker betont werden als durch die Tatsache, daß die Bilderstürmer sie wieder zur Geltung brachten, sie also kaum auf die erhaltenen Beispiele in Italien beschränkt geblieben sein können, sondern ihr eigentliches Ausbreitungsgebiet wohl im Osten gehabt haben dürften. Das bedeutendste Denkmal dieser Art Kunst bleibt die Apsis von S. Apollinare in Classe, die immer in ihrer späten Entstehung als ein Anachronismus empfunden wird. Sie gehört dem Typus des 4. Jahrhunderts an: wie das Sonnenrad, hier in das Golgothakreuz umgebildet, groß über der Landschaft schwebt, das macht fast die symbolische Ausdeutung in der dargestellten Verklärung vergessen.

Einzig stehen Apsiden da, in denen überhaupt keine Darstellungen oder auch nur aneinandergereihte Sinnbilder gegeben sind, sondern rein geometrische Zieraten. Eine solche ist in der Oase el Charge erhalten (Abb. 53), wo Achtecke, durch vier Herzformen gefüllt, jede Seite in ein Quadrat umsetzen und durch einen achtteiligen Stern zu einem Muster ohne Ende verbunden sind. Ähnliche Füllungen in den Türbogen sind sehr häufig.

Überblicke ich die vorgeführten Zeugnisse für eine bildlose Art erstchristlicher Kunst, so fällt zunächst auf, daß sie in breiter Schicht im 4. Jahrhundert zu bestehen scheint, später nur vereinzelte Nachzügler nachweisbar sind und nur bei bilderstürmenden Bewegungen wieder in breiter Schicht auftreten. Die bildlose Art wird eben von der Darstellung völlig verdrängt worden sein. Alle angeführten Zeugnisse gehören der Kunst des Mittelmeerkreises an. Es entsteht nun die Frage, wie sich der christliche Osten dazu stellt. Zunächst wäre naheliegend, das Volk, in dessen Schoße das Christentum entstand, für die bildlose Art verantwortlich zu machen. Tatsächlich möchte man bei dem Schlagworte „Christliche Kunst“ an eine vom Stifter unserer Religion ganz unmittelbar angeregte Kunst denken. Aber wo taucht in seiner Nähe auch nur die Spur einer solchen Richtung auf? Es ist bezeichnend für ihn wie für Buddha, Zarathuschtra und Muhammed, daß keiner die bildende Kunst mit in den Kreis der Lebensbetätigung zog, die dem Wesen des Religiösen unumgänglich nottäte. Bei Buddha und Zarathuschtra versteht sich das mit Bezug auf die Darstellung aus ihrer arischen Abstammung; Christus und Muhammed wieder gehören semitischen Volksstämmen an, die im Gegensatze zu den semitischen Machtstaaten

dieser Rasse (an den Flußläufen) ebenfalls bildlos blieben. Die Erklärung liegt darin, daß sie bei Entstehung ihrer Religion Wanderhirten waren.

Wenn also die bildende Kunst nicht schon von den Stiftern als Wirkungsmittel ins Auge gefaßt wurde, wer ist es dann gewesen, der mit ihr zu rechnen begann? Die Apostel ebensowenig wie ihre Nachfolger. Auch die Befriedigung bestimmter Bedürfnisse des Einzelnen oder der Gemeinden schuf fürs Erste Zweck-, nicht Kunstformen. Es will mir scheinen, daß es wie in der Baukunst die einzelnen Nationen waren, in denen das Christentum zuerst Wurzel faßte, dann die großen Kulturkreise, der ost- und westarische, in die das Christentum ausmündete. Sie bestimmten das Schicksal seiner bildenden Kunst. Ich gehe diesen Weg suchend durch und betrachte zuerst die mittleren Landschaften.

2. Die östlichen Hinterländer des Mittelmeeres. Vielleicht wird eine bestimmte Art der sinnbildlichen und nicht darstellenden Kunst auf jüdische Kreise zurückzuführen sein, die Einkleidung in die Gestalt des Lammes. Wenn Joh. I, 29 vom Lamme Gottes spricht, so ist das eine dem jüdischen Hirtenvolke entsprechende Ausdrucksweise. Ebenso die beliebte Vorführung der Apostel in Lammsgestalt, wie sie in den angeführten bildlosen Apsismosaiken und auch sonst oft nachweisbar sind. Die Vorführung ganzer Szenen in den Zwickeln der Blendbogen des Junius Bassus-Sarkophages oder auf ravennatischen Steinsärgen weist vielleicht noch entschiedener diesen Weg. Auch das Konzil von 692 vermochte nicht dieses alteingewurzelte Sinnbild durch einen Beschluß auszurotten. In den jüdischen Synagogen findet es sich nicht verwendet. Doch kommt an ihnen wenigstens ein Stück pflanzlicher Andeutung, die Palme, vor.

Was im übrigen in Küstensyrien und Jerusalem auftaucht, ist gewiß nicht bodenständig, sondern gehört der Kunstmischung des Mittelmeerkreises an, vielleicht, wie sich zeigen wird, zum Teil mit stärkerem Hervortreten östlicher Einschläge.

Die zeitlich in das 4. bis zum Anfang des 7. Jahrhunderts sichergestellten Kirchenbauten Ostsyriens entbehren jeder menschlichen Darstellung. Seltsamerweise muß man dort bis in omaijadische Zeit, auf Kuseir Amra herabgehen, um erhaltenen Malereien dieser Art zu begegnen. In dem Hauptraume sind Szenen der Jagd und andere gegeben, die in die Reihe der Landschaften fallen, die Deckenausstattung erinnert an die indischen Malereien von Adschanta. Die Baderäume sind bis auf das Netzwerk mit Tieren in einem Tonnengewölbe eher hellenistisch-indisch ausgestattet. Im christlichen Ostsyrien wird man vergeblich nach mehr als Sinnbildern an Türbalken suchen: das Kreuz oder Sterne in Kreisen, dazu sehr bescheidene Zieraten.

Auch in Mesopotamien sind vorläufig keine Malereien in breiter Schicht zutage gekommen. Dort ist die breitgerichtete Tonnenkirche

zu Hause, daneben die einschiffige Längstonne, bald tritt an den Grenzen auch der dreischiffige Tonnenbau auf, für den wir die besten Belege in Armenien und im inneren Kleinasien erhalten haben. Wie beim Kuppelbau drängt sich auch hier die Frage auf, sollten diese Tonnen und Apsiden jedes Schmuckes entbehrt haben? Im Tur Abdin sieht man in der Apsis mehrerer Kirchen ein flaches Kreuz aus dem Stein herausgearbeitet und in der Basilika von Resafa ist in der Apsis noch eine Ausstattung in Stuck erhalten: radiale Streifen, die unten durch Bogen verbunden sind. Ist ähnlich nicht anderer Schmuck zu erwarten in Stuck, Mosaik oder Malerei?

Ganz eigenartig ist in diesen Gegenden die Ausstattung der Bauglieder, die diese gekrümmten Flächen säumen. Wir kennen zunächst nur das nördliche Städtedreieck Edessa-Nisibis-Amida. Dort werden die griechischen Bauglieder, die in der wachsenden Architektur entstanden waren, im Sinne der Verkleidung umgebildet. Das dürfte zuerst kaum in den erhaltenen Steinkirchen, sondern in der Verkleidung von Lehmziegelbauten, also wohl in Iran oder dem südlichen Mesopotamien entstanden sein. In Gandhara findet sich davon ebensowenig eine Spur wie in Armenien. Ich möchte daher glauben, daß Ostiran als Entstehungsgebiet ausgeschlossen sei. Dort sind die reinen Band- und flächenfüllenden Motive der Verkleidungskunst ohne antike Einschläge zu Hause. Aber am Unterlaufe des Euphrat und Tigris könnte die Übersetzung der wachsenden Bauglieder in verkleidende erfolgt sein. Wir müssen heute freilich von den erhaltenen Steinbauten zurückschließen, wobei noch neben mesopotamischen auch iranische Einschläge wahrscheinlich sind. Ich habe die Denkmäler in meinem Amidawerke vorgeführt. Die Chronik von Söört läßt auf den Zusammenhang mit Antiochia schließen.

Zu der allgemein hellenistischen Strömung der Seleukidenzeit kommt nämlich im südlichen Mesopotamien noch der besondere Fall einer Verpflanzung der Bevölkerung von Antiochia nach dessen zweimaliger Eroberung durch Schapur 256 und 260. Die Gefangenen wurden in Babylonien, Susiana und der Persis in bestimmten Städten angesiedelt. „Man gab ihnen Ländereien zum Bebauen und Wohnungen zum Wohnen. Aus diesem Grunde wurden die Christen zahlreich im Perserreich und es wurden Klöster und Kirchen gebaut. Es befanden sich unter ihnen Priester, die gefangen aus Antiochia weggeführt waren; die wohnten in Gundišabur, erwählten sich den Antiochener Ardak und machten ihn zum Bischof, denn Demetrius, der Patriarch von Antiochia, war krank geworden und vor Kummer gestorben. . . . Die Christen verbreiteten sich im ganzen Reich und wurden zahlreich im Orient. In Rašahr, dem Sitz der Erzbischöfe der Persis, wurden zwei Kirchen gebaut, von denen die eine die Kirche der Römer, die andere die Kirche der Syrer genannt wurde. Der Gottesdienst in ihnen wurde in griechischer und

syrischer Sprache verrichtet." Ich entnehme diese Stellen der Söörter Chronik in der Übersetzung Sachaus.

Meine Meinung geht nun dahin, daß es diese südpersisch-antiochenische Strömung war, welche die in den Steinbauten des Nordens offenkundige Umbildung des Griechischen in das Mesopotamisch-Persische vollzogen hatten. Es handelt sich, scheint mir, um eine Rückwanderung aus dem Süden, nicht um einen unmittelbaren Anstoß von Antiochia her. Zeugnis dafür sind die Einschläge assyrisch-babylonische Form in die griechischen Zierformen, so das Umbrechen der Friese. Iranisch dagegen sind einzelne Kapitellformen und ihre Ausstattung.

Das Christentum, das in Armenien um 300 Staatsreligion wurde, knüpft dort an dem einzigen Punkte, an dem sich die West- und Ostarier des Südens unmittelbar berühren, nicht an den Hellenismus, sondern an den Mazdaismus an. Die ältesten erhaltenen armenischen Kirchen stammen aus dem 5., inschriftlich sichergestellt aus dem 6., in breiter Schicht aus dem 7. Jahrhundert. Was die Ausstattung anbelangt, so zeigen die Kathedrale von Artik ebenso wie die von Thalin, erstere ein Konchenquadrat, letztere ein dreischiffiger Dreipaß, dann Zwarthnotz, ein Vierpaß mit Umgang, und Irind, ein Achtpaß, alle eine ganz einheitliche reiche Ausstattung des Äußern: Blendbogen mit Würfelendigung und an den Bogen selbst dreistreifiges Bandgeflecht oder Wein- und Granatenzweige. Dazu Bogenleisten oder Schrägen mit Bandgeflecht unter den Dächern und verzierte Bogenbänder über den Fenstern. Von der Innenausstattung ist nichts erhalten, doch belegen Schriftquellen, daß die darstellende Kunst dort erst von den Griechen eingeführt wurde und die Armenier ursprünglich bildlos waren, ja bei ihnen einer der Hauptherde der Bilderfeindschaft zu suchen ist.

Uns beschäftigt nun die Frage, ob die armenischen Kuppelbauten jeder farbigen Ausstattung des Tonnenraumes entbehrten. In den Kuppeln sieht man, wie gesagt, öfter acht radiale Wülste aus dem Scheitel herablaufen und in Scheiben enden. Man möchte darin eine Bestätigung für den Mangel an Bildern sehen. Ist dadurch aber auch jeder andere Schmuck durch Malerei, Mosaik, Gips und dergleichen ausgeschlossen?

Wir stehen in Armenien inmitten der einen Hauptgruppe von Gewölbebauten, den Raumformen mit einer einzigen, die Mitte krönenden Kuppel und sehen diese im Anfange der Entwicklung von halbrunden Strebenischen begleitet, bald aber auch von Tonnen, die zwischen Kuppel und Strebenische gelegt erscheinen. Sollten alle diese Wölbeflächen jeglichen Schmuckes entbehrt haben? In Armenien sind lediglich, und zwar auch in den frühesten erhaltenen Bauten des 5. bis 7. Jahrhunderts figürliche Malereien einer jüngeren Zeit zu sehen; für die Ausstattung der Frühzeit selbst können vorläufig ausschließlich schrift-

liche Zeugnisse angerufen werden. Ein besonders bezeichnender Ausspruch hat sich bei Moses von Kaghankatuk in seiner Geschichte der Albanier aus dem 7. Jahrhundert erhalten. Er berichtet, daß, während die Armenier und Byzantiner in Streit und Wetteifer lagen, in Albanien Ruhe herrschte, bis die Nachricht auftrat, daß etliche die Bilder nicht annehmen wollten. Da habe sich Bischof David an Johann Mairagomier wegen der Bilder und Zeichnungen gewendet und folgende Auskunft erhalten: „Diese Sekte (der Bilderfreunde) ist nach der Zeit der Apostel aufgekommen und zuerst bei den Rhomäern zutage getreten, weswegen eine große Synode in Caesarea gehalten wurde und man Bilder im Hause Gottes zu malen empfahl. Daher wurden die Maler übermütig und wollten, daß ihre Kunst über allen kirchlichen Künsten stehe. Sie sagten: Unsere Kunst ist Licht, denn durch sie wird alt und jung gleicherweise aufgeklärt, während wenige die heiligen Schriften lesen.“ Darauf sei jener Streit entstanden, der, nun auch nach Albanien vorgedrungen, nicht mehr nur Maler und Schriftsteller, sondern ganze Sekten Bilderstürmer und Bilderfreunde gegeneinander im Kampfe zeige.

In Armenien mußte der Streit gegen die Maler ausfallen, weil das Land im Kerne bildlos war und außer der nationalen Kirchensprache auch seine eigene Schrift besaß. Dazu kam noch der erbitterte Streit gegen Byzanz und die kirchliche Trennung in Abwehr des Chalcedonense. Das Konzil von Chalcedon 451 hat für die Kunstgeschichte weittragende Bedeutung gewonnen. Die Monophysiten und mit ihnen die Armenier verhielten sich ablehnend und betrachteten bald die Anhänger des Dogmas als ihre ärgsten Feinde. 491 wurden auf dem Konzil zu Wagharschapat die Satzungen von Chalcedon ausdrücklich verdammt. Treffend äußert sich dazu Topdschian: „Die Armenier haben alles geopfert, um ihre auf dieser Basis begründete Nationalkirche zu bewahren, die als ein wichtiger religiöser und politischer Faktor für die Erhaltung der Nationalität bis heute von hervorragender Bedeutung ist.“ Ein Bilderkreis, der den Beschlüssen des Konzils von Chalcedon Ausdruck gibt und wie ihn angeblich Corippus im Anschluß an das, dieses Symbol bestätigende Konzil von 553 in der Sophienkirche zu Konstantinopel beschreibt, kann daher schon aus diesem Grunde in Armenien vor der byzantinischen Zeit, also vor dem 10. bis 11. Jahrhundert, kaum Eingang gefunden haben. Es hat freilich eine Zeit von 89 Jahren gegeben — zwischen dem Konzil von Karin, 630, bis zu dem von Manazkert, 719 —, in denen sechs Patriarchen der „schändlichen Lehre von Chalcedon“ folgten (darunter auch Nerses III. der Erbauer), bis Johann der Philosoph (717—728) wieder die monophysitische Ordnung herstellte. Da er aber zugleich Stellung nahm gegenüber der Sekte der Paulikianer, so ist seine Zeit in der Frage, die wir hier behandeln, eine sehr bewegte. Wollte man nun aus

den erhaltenen Mosaikresten und dem Vorkommen von darstellenden Malereien in den Ruinen, ferner aus einzelnen Nachrichten der Historiker ganz allgemein schließen, daß in den altchristlichen Kirchen Armeniens die Ausstattung mit Gemäldezyklen üblich war, so würde man zu einer Annahme gelangen, die Armenien in eine Reihe mit dem Mittelmeerkreise und dem Abendlande stellte. Es will mir aber scheinen, daß gerade hier einer der entscheidenden Gegensätze der uns bisher naheliegenden Kunstkreise zum Armenischen grell aufleuchtet. Ter-Mkrttschian kommt zu dem Schlusse, daß, wenn sich die armenischen Patriarchen im 12. und 13. Jahrhundert gegen die Vorwürfe der byzantinischen Kaiser, die armenische Kirche nehme die Bilder nicht an, verteidigten und Patriarch Wahan (968—970) abgesetzt und verurteilt wurde, weil er Bilder bringen ließ und von allen Altären die Herrlichkeit des Kreuzes verbannte, während „Ikonen" sie schmückten, das alles kein Grund sei zu denken, die Armenier wären im 6. und 7. Jahrhundert günstiger für die Bilder gestimmt gewesen. „Sie haben sie wahrscheinlich in ihrer Kirche weder gehabt, noch sind sie veranlaßt gewesen, sich darüber auszusprechen. Diesen Anlaß haben dann erst die Angriffe der Griechen gegeben und in den Bilderstürmern zur Zeit des Moses (574—604) ist eine Partei entstanden, welche die Bilderverehrung als eine unchristliche Neuerung bekämpfte und, vielleicht von den schon vorhandenen Sekten beeinflußt, ihren Gegensatz bald auch auf alles Kultliche ausdehnte. Je verhaßter nun die Griechen wurden und je weiter der Bilderkultus bei ihnen sich entwickelte, um so allgemeiner und stärker mußte dieser Gegensatz werden. Im allgemeinen kann gelten, daß die figürliche Darstellung im Innern der Kirchen ein Zeichen aramäischen oder griechischen Einflusses ist."

Was in Armenien mit aller Deutlichkeit in der Kampfstellung der Parteien zutage tritt, die sich beim Umschwunge vom 4. nationalen zum 5. kirchlichen Jahrhundert gebildet hatten, das erfährt eine sehr wertvolle Ergänzung durch eine aus dieser Übergangszeit selbst stammende Quelle. Es ist der an den Präfekten Olympiodoros gerichtete Brief des Nilus vom Sinai aus den ersten Jahren nach 400, dessen Anfang lautet: „Im Begriffe, einen großen Tempel zu Ehren der heiligen Märtyrer zu errichten, fragst du mich, ob es angemessen und passend sei, einmal ihre eigenen Bildnisse in (durch) Darstellungen der Leidenskämpfe und Mühen, womit sie im Todesschweiße ihr Christentum bezeugten, im Chor anzubringen, und zweitens mit aller Art von Tierjagd die Wände zu füllen, sowohl die zur Rechten wie die zur Linken, also daß man auf dem Lande ausgespannte Fangnetze erblicke, ferner Hasen, Rehe und weitere Tiere auf der Flucht begriffen, endlich die, die sie erlegen wollen und sie atemlos mit ihren Hunden hetzen; im Meere aber Netze herabgelassen, dann voll von jeder Art von Fischen, dann aufs Trockene von Fischerhänden gezogen; ferner (ob es ange-

messen sei) jede Art von Stuckverzierungen anzubringen, um sie im Gotteshause als Augenweide erscheinen zu lassen, und mehr noch (ob es angemessen sei) in dem gemeinsamen (allen, den Laien, zugänglichen) Raume tausend Kreuze anzubringen und Schildereien von fliegenden, gehenden, kriechenden Tieren und jeglicher Art Pflanzen."

Nilus bekämpft diese Art der Ausstattung im weiteren Verlaufe derart heftig, daß man sieht, es handle sich um mehr als einen persönlichen Einfall des Präfekten, dem er antwortet. Tatsächlich ist die Ausstattung, von der hier die Rede ist, genau, auch in den Ostgebieten, die gleiche, die später in den Bilderstürmen zu Byzanz wieder auftaucht, so daß von einer Art Rückbildung der christlichen Kirchenkunst in ihren ursprünglich im Osten herrschenden Zustand gesprochen werden kann. — Ich gehe nun den Spuren jenseits der Hinterländer des östlichen Mittelmeeres nach, deren Grenze etwa der Tigris bildet.

3. Der ostarische Kreis. Auf ihn muß ich zurückschließen, einmal von Armenien und dann von erhaltenen Denkmälern in Ost und West aus, die die vergängliche Verkleidung der einstigen Bauten Irans in einem haltbaren Stoff auf uns gebracht haben. Die ursprünglich durchaus nüchterne armenische Ausstattung übernimmt von Iran die Blendbogenreihen und die Füllung ihrer Zwickel mit geometrisiertem Weinlaub, Granaten, Tieren und Vögeln. Zwarthnotz von 650 und die Gregorkirche des Honentz in Ani von 1215 geben den Durchschnitt, die Tierbänder und der Jagdfries von Achthamar 915—921 die reine nicht ins Armenische übersetzte, iranische Art. Ich gehe bei Vorführung dieser Gruppe planmäßig nach den verschiedenen Gattungen und Arten der Ausstattung vor.

*A*. Bauglieder. Sahen wir sie in Mesopotamien in einer Umbildung antiker Art vor uns, so weisen die auf Iran leitenden Spuren ganz andere Züge auf.

*a)* Die Stütze. Der wichtigste Gradmesser der Wandlung nach Ort und Zeit, der sich beim Entstehen der christlichen Kunst in der Auseinandersetzung zwischen Hellenismus und Iranismus, wachsender und verkleidender Baukunst vollzog, gibt die Durchbildung der Stütze. Nehmen wir an, der Antike sei nur die Stütze und der gerade Balken, Iran nur die Mauer und der Bogen bekannt gewesen, so ist die erste Annäherung die Verbindung der Säule, beziehungsweise des Pfeilers mit dem Bogen. Ob sich die Wandlung nun erst in christlicher Zeit oder noch in der Antike vollzog, kommt dabei nicht in Betracht. Jedenfalls tritt die Verbindung schon früh vereinzelt auf, ist in der bodenständigen Kunst Ostsyriens auf Pfeiler und Bogen beschränkt und um 300 im Diokletianpalaste mit seinem deutlich syrischen Einschlage vollständig, wie in Syrien selbst seit dem 4. und 5. Jahrhunderte in breiter Schicht auf die Zusammenfügung von Säule und Bogen ausgedehnt.

Mit dem Gewölbe und dem Bogen wandern nun auch ganz neue Ausstattungsformen vom Osten nach dem Westen. Wir sehen sie im vorhergehenden Abschnitt in ihrer mazdaistischen Erscheinung und hätten nun hier zu verfolgen, wie sich die christlichen Baumeister allmählich damit zurechtfanden. Das geschieht am besten an der Hand des Motivs von Dienst und Säule.

Die volkstümliche Kunst Irans kannte die Säule nicht — von den höfischen Palästen sehe ich hier ab —, jenes antike Glied, das freistehend in bestimmten Verhältnissen von Durchmesser und Höhe als lotrechte Stütze einer wagrechten Last auftritt. Der Gewölbebau Irans kennt vielmehr nur den Dienst, einen die Wand emporlaufenden und diese lotrecht gliedernden Wulst. Schon in Armenien hat sich der Dienst in der christlichen Kunst vollständig heimisch gemacht (Abb. 26) und im letzten Viertel des ersten Jahrtausends mit dem Pfeiler zu jener bezeichnenden Form des Bündelpfeilers vereinigt (Abb. 25), die aus der westlichen Kunst der Jahrhunderte nach 1000 und besonders der „Gotik“ so wohl bekannt ist.

In Iran muß es nach dem Ausweise der Ausbreitungsgebiete Armenien, Indien und den islamischen Ländern zwei Arten von Endigungen der Dienste gegeben haben: den Knauf und den Würfel, beide wohl noch aus dem arischen Holzbau stammend. Das erklärt die Möglichkeit, das nordische „Würfelkapitell“, das in der Lombardei wohl auf armenische Anregungen (Abb. 6 und 26) zurückgeht, zugleich bodenständig im Norden selbst auftreten zu sehen, weil es eben auch dort im heimischen Holzbau üblich gewesen sein dürfte. Falls die Säulen der norwegischen Stabkirche von Urnäs vorromanisch sind, wären sie ein erhaltener Beleg dafür. Der Knauf wurde die vom Islam bevorzugte Endigung seit der Zeit, in der er begann, dem Mittelmeerkreise gegenüber eigene Wege, das heißt die iranischen zu gehen.

Die Ausstattung des Knauf- und Würfelendes ist nie eine pflanzliche, täuscht wenigstens nie die freie Endigung eines Gewachsenen vor, sondern ist flächenzierender Schmuck. Eher macht sich, wie bei den Rundlappen des Würfels, die ebensogut in Armenien wie im Westen vorkommen, der Eindruck von etwas Herabhängendem geltend. Das wird wohl tatsächlich mit allfälligem Stoffbehang zusammenzubringen sein.

Aber es sind gar nicht so sehr die Spuren im Norden und im Islam, die uns hier zu beschäftigen haben, als die Vorgänge im Umkreise der Marmara-Inseln vor den Toren Konstantinopels, die noch der altchristlichen Zeit im engsten Sinn angehören. Dort gelangen die alten Steinbrüche von Kyzikos zu neuer Wertschätzung, als Konstantin mit Überlegung gerade in ihrer Nähe die neue Hauptstadt begründete und Arbeitskräfte aus allen Teilen des Reiches versammelte. Daß darunter Armenier und Iranier nicht fehlten, belegt die Wendung, die das Kapitell genommen hat.

Zunächst wird noch an der alten kompositen Gestalt festgehalten, nur der Akanthus erfährt nach, scheint es, kleinasiatischer Art eine Veränderung. Wie wir von den Sarkophagen her wissen — ein gutes Beispiel bietet das Christusrelief in Berlin —, liebte man dort in der kilikischen Ecke mit dem Bohrer Tiefendunkelwirkungen hervorzubringen, die nun auch das theodosianische Kapitell aufweist, das von Konstantinopel überallhin verkauft wurde. Dieser Änderung der Blattauflage folgt eine für den von der Mittelmeerkunst Kommenden, ganz unbegreifliche Änderung in Form und Ausstattung zugleich. Es kommt eine zwischen Würfel und Knauf stehende Form auf, ich habe sie das „Kämpferkapitell" genannt, deren Seiten sich rein zweckmäßig aus dem Quadrat in das Rund ziehen. Könnte man noch an der Herkunft dieser Werkform zweifeln, so läßt die Ausstattung keine Wahl: es ist die ausgesprochen iranische. Jede Seite ist womöglich als Rahmen für sich genommen und mit geometrischen Mustern, sei es mehrstreifigen Bändern, sei es Ranken, gefüllt. Ich habe (Abb. 44—49) einige Beispiele aus Angora, Bisutun, Ispahan, Edessa und Baghdad zusammengestellt. Die konstantinopolitanischen Vertreter setze ich als bekannt voraus. Zwischen der quadratischen Deckplatte und dem rechteckigen Auflager des Bogens vermittelt öfter ein Kämpferaufsatz, der wie das Kapitell selbst mit ausgesprochenen Sinnbildern der Herrlichkeit Gottes oder Monogrammen gefüllt ist. Der Knauf verwandelt sich bisweilen im Geschmacke des Hellenismus in die Darstellung eines Korbes, wozu außer der runden Gestalt auch noch das schmückende Bandgeflecht Anlaß gibt. Ich bringe (Abb. 50—52) wieder einige Beispiele aus dem Osten: aus der Marienkirche von Meiafarqin, aus Mschatta und Dara. Dieser Korb wieder wird bisweilen mit Weinlaub umkränzt und auf seinem Rand die alten iranischen Hvarenahtiere belassen: Widder oder Steinböcke, Vögel und Löwen. In Armenien kannte man im 4. Jahrhundert „chojak", das heißt Kapitelle mit Widderköpfen (man erinnert sich der achamanidischen Stierkapitelle); am Dome von Zwarthnotz sind noch Körbe mit jonischem Spiralauflager verwendet. Das Gewöhnliche waren Knäufe mit Bandgeflecht und Kreisen darüber, die sinnbildliche Zeichen trugen.

*b*) Tür und Tor. Die ostarische Gestaltung der Tür ist eine andere als die westarische. Bezeichnend für sie ist der oben dreiseitige oder runde Abschluß und der Vorbau. Beide haben im Holzbau ihren Ursprung. Die Holzkirchen der Ukraine geben Beispiele im ursprünglichen Baustoff, Steinnachahmungen in Kaschmir aus der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends gute ältere Belege, die Kirchen in Armenien die volle Ausbildung in Gußmauerwerk. Dort läßt sich auch ganz deutlich verfolgen, wie das später in der westlichen Kunst des Abendlandes heimisch gewordene und zu so großzügiger Entwicklung gelangte Stufentor dadurch entsteht, daß Rundtür und Vorbau zusammengezogen

werden. Dies geschieht durch Stufen mit eingestellten Diensten und führt schrittweise zu der bewußten Absicht, den Nahenden wie durch einen Trichter in den Innenraum hineinziehen zu wollen. In Armenien, wo dieser Weg noch gut nachweisbar ist, geht man darin weiter als im Abendlande, das vielleicht zum Teil selbständig vom Holzbau ausging; man bauscht die Bogen, das heißt legt um einen halbrunden zuerst einen überhöhten, dann einen Bogen mit höher liegendem Mittelpunkt, endlich einen größeren in Hufeisenform (Abb. 53). Im Abendlande wird unter Hinzutritt der menschlichen Gestalt, die in Armenien naturgemäß ganz fehlt, jene reiche Aufmachung durchgeführt, die selbst die „Hohe Pforte" seldschukischer Moscheen aus dem Felde schlägt, aber immerhin darin mit ihr verglichen werden darf, als sie die ganze Schauseite des Kultbaues mit ihren Flügeln, dort die Seitentore, hier Wände mit Brunnen, endlich den Türmen, dort für die Glocken, hier für den Gebetrufer für sich in Anspruch nimmt. Solche Beobachtungen müssen allmählich zu einer vergleichenden Kunstforschung führen, die nicht minder fruchtbringend sein dürfte als die augenblicklich noch allein betriebene örtlich abgegrenzte und auf den engsten Gesichtskreis eingestellte philologisch-historische und ästhetische Richtung.

*B.* Flächenschmuck. Manches davon ist bereits oben besprochen. Ich möchte hier von einer ganz bestimmten Gattung ausgehen. Es ist gezeigt worden, daß die Mazdareligion Sinnbilder landschaftlicher Art aufweist und die frühesten christlichen Apsiden damit auffallend verwandt sind. Nun ist man aber geneigt, gerade die Landschaft als ein Zeichen des Weiterlebens hellenistischen Natur- und Lebensgefühls anzusehen und das Auftreten der „Erstarrung" Hand in Hand mit der Einführung des Goldgrundes gehen zu lassen.

Dem stelle ich versuchsweise die Annahme gegenüber: Das Abrücken von der Natur hat formal mit dem Goldgrunde als „unendlichem Raum" nichts zu tun, darf auch nicht als letzter Schritt der Antike betrachtet werden, sondern geht eben auf das Vordringen von Altai-Iran schon in spätrömischer Zeit zurück. Die Landschaft, mit der wir es hier zu tun haben, ist nicht auf Grund von Naturbeobachtung, sondern durch Zusammenfügen von Sinnbildern zu einem Ganzen von mazdaistischer Auffassung zu verstehen. Wolken, Wasser und Erde mit einzelnen sinnbildlichen Tieren und Pflanzen geben dabei den Ausschlag. Sonne, Mond und Sterne ergänzten den irdischen Teil. Können wir auch bis jetzt keine mazdaistischen Schöpfungen dieser Art als erhalten nachweisen, so darf doch die Kunstforschung, nach ihrer Gewohnheit, nur mit dem zu rechnen, wofür sie Belege hat, und die offenkundigen Lücken unseres Denkmälerbestandes zu vernachlässigen, nicht achtlos und unfachmännisch an dieser Annahme vorübergehen.

Auf meinem Wege komme ich zur Annahme eines Gegenstückes zur „Christlichen Antike", einem „Christlichen Mazdaismus", jener im

4. Jahrhunderte bestehenden Kirchenkunst, die selbst in den hellenistischen Gebieten mit der Wölbung auch deren Ausstattung vom Mazdaismus übernahm. In erster Linie gehören dazu die erhaltenen Kuppel- und Apsidenmosaiken Roms, soweit sie sicher dem 4. Jahrhundert angehören. Dazu kommen ergänzend gleichaltrige und jüngere Beispiele in Mailand, Neapel und Ravenna, sowie vereinzelte Spuren aus dem Oriente. Ich spreche die einzelnen Gattungen und Arten durch und stellte das Kreuz voran, weil es öfter die ganze Landschaft beherrschte (Brief des Paulinus von Stola).

*a)* Kreuze. Eine iranische Darstellung Christi gibt es ebensowenig, wie es ursprünglich in Indien eine Darstellung Buddhas gab. Hat sich der Mazdaismus gewisser religiöser Sinnbilder bedient, so sind auch die arischen Kennzeichen der Gottheit in Indien, das Rad, der Baum, später der Stupa, ursprünglich nicht der menschlichen Gestalt entnommen. Dort im ostarischen Gebiete kommt wohl auch allgemein das Sinnbild des Kreuzes als bevorzugte Andeutung Christi bei den Christen in Gebrauch, wir könnten es neben dem unbärtigen griechischen und dem bärtigen semitischen Christusgesicht als die dritte, die iranische Art, den Religionsstifter zu geben, gelten lassen. Es bleibe unerörtert, woher dabei die Gestalt, das Kreuz selbst, genommen wurde; die Erscheinung, die Konstantin hat, gibt zu denken. Daß es in den verschiedensten Fassungen, vor allem auch in der des Hakenkreuzes vorchristlich ist, bedarf keines Beleges. Für das iranische Kreuz ist bezeichnend, daß es allerhand Ansätze an den Enden zeigt, zum Beispiel einen einzigen, scheibenförmigen oder ein Paar Schlingen. Es liegt kein Grund vor, es aus den ältesten römischen Mosaiken zugunsten der Darstellung des Herrn selbst zu verbannen.

*b)* Landschaften. Als eine christliche Landschaft mazdaistischer Art sehe ich die erhaltene Apsis von S. Aquilino in Mailand aus dem 4. Jahrhundert an. Man konnte dort über den unteren Hirtenbildern noch Reste des auf seinem Wagen dahinfahrenden Sonnengottes nachweisen. Mond und Sterne mögen sich ihm angeschlossen haben. Darunter jene naturfernen Felsen, aus denen zu beiden Seiten Wasser nach dem Vordergrunde rinnt. Links Schafe, rechts Rinder mit ihren Hirten. Es ist die ausgesprochene Hvarenah-Landschaft in zum Teil hellenistischer Umbildung. Wie Sonne und Mond selbst in Iran gegeben waren, kann man noch auf späten armenischen Grabsteinen sehen: als Gesichtsscheiben über laufenden Tieren.

Das Mosaik von S. Aquilino stand nicht allein. In der Vorhalle des Konstantinischen Baptisteriums in Rom befand sich gegenüber der Rankenapsis (Seite 116) eine andere mit Landschaft, die nicht mehr im Sinne des Awesta die Sonne*), sondern das Kreuz eingeführt zeigte.

*) Man denke an bekannte Virgilminiaturen und den Kosmas Indikopleustes. (Vgl. Rep. f. Kunstwiss. XXXIX [1916], S. 243f.)

Leider ist dieses, in seiner „befremdenden Ausstattung“ dem Vertreter der christlichen Antike unerklärliche Mosaik gänzlich verschwunden, doch erlauben Nachrichten und teilweise Nachbildungen festzustellen, daß es sich um Hirten bei ihren Rindern, Hirten mit Vögeln, Vogelhäusern und geschickt ausgeführten Emblemen, dazu Bäumen und Blumen handelte.

*c)* Jagddarstellungen. In der Kreuzkirche von Achthamar, die 915 bis 921 auf einer Insel des Wansees erbaut wurde, läuft um die Mitte des Kirchenäußeren ein Band von Flachbildern in durchbrochener Arbeit (Abb. 39 und 57), das Bogenschützen und Tiere aller Art in einem merkwürdigen Walde zeigt: einem Rankenwerk nämlich von Weinlaub und Granatzweigen. Es kommen aber in diesem Jagdfriese auch Gestalten vor, die nicht etwa wie auf römischen Steinsärgen Winzer bei der Arbeit darstellen, sondern nach persischer Art in Vorderansicht hockende Gestalten, die, das Weinlaub umschlingend, nach der Traube greifen oder den Becher erheben. Es sind also neben den Freuden der Jagd auch die des Weingenusses dargestellt. Was hat das alles mit der christlichen Kirche zu tun? Ebensowenig wie die Bilder von Jagd und Fischfang an den Innenwänden der Kirchen des 4. Jahrhunderts, von denen Nilus spricht oder die seltsamen Flußlandschaften, die in den römischen Mosaiken auftauchen.

*d)* Weinranke. Wir sind gewöhnt, über die Herkunft der Weinranke und ihre auffallend reiche Verwendung in der christlichen Kunst uns nicht weiter Gedanken zu machen, weil sie als Sinnbild und Gleichnis zur Genüge begründet erscheine. Der Kunstforscher blickt allmählich weiter. Er sieht, daß sie, von Indien und Iran ausgehend, die flächenfüllende Ranke schlechtweg wurde, von den Römern bis zur Unkenntlichkeit durch Akanthisierung, von Islam durch Palmettisierung, vom Buddhismus durch Umbildung in den Lotos verändert. Die Hvarenah-Torseite von Mschatta ist nur ein verhältnismäßig später Vertreter der Gattung, ohne deren frühen Bestand wahrscheinlich die Rankenausstattung der Ara pacis in Rom ebensowenig zu verstehen wäre, wie gewisse Wandlungen der sogenannten Arabeske.

Christliches Hauptbeispiel für die Anwendung der Weinranke im mazdaistischen Sinne ist die bekannte Maximianskathedra in Ravenna. Sie zeigt die Vorderseite oben und unten durch prachtvolle Weinranken mit eingesprengten Tieren, darunter Hirschen, Pfauen, Buckelochsen und so weiter ausgestattet. Diese Ranke setzt sich dann sämtliche Pfosten emporlaufend fort. Nur die Felder tragen menschliche Gestalten. Davon später. Ist diese Weinrankenausstattung nun rein christlicher Schmuck, wie bisher allgemein angenommen wurde, oder sind mit dem Elfenbein auf dem Wege von Indien über Persien auch mazdaistische Einschläge herübergekommen? Ein bindender Beweis kann vorläufig nicht geführt werden, aber wenn wir sehen, daß auch in den

menier für diesen ersten Kaiser der armenischen Dynastie auf dem byzantinischen Kaiserthrone erbaut sein kann, zeigte sie doch die ausgesprochen armenische Bauform der Kreuzkuppelkirche. Ähnlich dürfte auch die Ausstattung von auswärts nach Byzanz vorgedrungen sein. Wir wissen, daß der Pantokrator im Scheitel der Kuppel, Maria Orans in der Apsis dargestellt war, dazu neben Engelchören die Reihen der Apostel, Märtyrer, Propheten und Patriarchen. Das späte Malerbuch vom Berge Athos gibt die genaue Ortsanweisung für alle diese Bilder und liefert dann die Vorschriften für fünf Reihen von Malereien übereinander, die sich anzuschließen haben. Ich gehe darauf nicht ein, bemerke nur, daß auch das Malerbuch vom Berge Athos die Bildtypen von ihrer Anordnung trennt.

Es ist ganz unmöglich im Rahmen dieses zusammenfassenden Buches bei dem belehrenden Bilderkreise von Edessa-Nisibis länger zu verweilen. Er herrscht in Byzanz ebenso wie in allen andern Gebieten des Mittelmeerkreises, in Armenien nicht minder wie in der orthodoxen Kirche. Erscheint er dort bis auf den heutigen Tag als Kanon in Typus wie Anordnung festgehalten, so wird er im Westen schon im 14. Jahrhundert überwunden. Und zwar geht die Gegenbewegung vom Norden aus und greift von dort auf Italien über. Es ist überaus erfreulich zu sehen, wie Duccio, Cimabue und der alte Niccolo Pisano von ihren eigenen, in das nordische Fahrwasser einlenkenden Schülern zurückgedrängt werden.

Wenn ich heute auf den Weg zurückblicke, den ich seit meinem Buche von 1888 „Cimabue und Rom" genommen habe, so zeigt sich, daß eine Arbeit über den Eintritt des Nordens von Europa in den Süden und daraufhin das Entstehen der Bewegung, die wir gern Renaissance nennen, notwendig ist. Burckhardt ging darin irre, daß er die Befreiung des Individuums für den Süden in Anspruch nahm. Sie ist nordisch. Wenn wir schon an dem Begriffe der Renaissance, das heißt einer reinen Südbewegung festhalten, ist diese erst mit dem Zurückgreifen auf die Antike in breiter Schicht eingetreten und in Italien stufenweise zuerst durch die Hohenstaufenkünstler, dann durch das Aufnehmen des antiken Bauschmuckes und noch später erst durch das Nachbilden von Statuen und das Studium der Säulenordnungen gezeitigt worden. Zwischen Cimabue und Giotto wie zwischen den beiden Pisani, Vater und Sohn, liegt der Norden. Er geht aus vom Holzbau und dem reinen Schmuck. Noch das germanische Tierornament, von dem oben die Rede war, kann keinesfalls als „Darstellung" genommen werden. Diese erwächst selbständig erst aus dem Wachstumsdrang der nordischen Kirchenkunst (Gotik), zuerst der Pflanzenwelt gegenüber und an den als Bekrönung und Wasserspeier verwendeten Tieren, wobei Achthamar einen rätselhaften Vorläufer bildet. Auch die menschliche Gestalt gelangt baulich zur Anwendung, doch bleibt bezeichnend

daß sie nicht um des Leibes willen dargestellt wird, dieser vielmehr lediglich als unanschaulicher Träger des Faltenwurfes auftritt. Der Naturalismus als bewußtes Kunstwollen ist eine Krankheit des Südens, sobald dieser wieder wie in der Verfallszeit von Hellas wissenschaftlich zu denken beginnt.

3. Mazdaistische Vorstellungen in christlicher Darstellung. Soweit ich die „Darstellung" bis jetzt behandelt habe, knüpfte ich an bekannte Tatsachen an; nur meine Erklärung der Entwicklungszusammenhänge geht auf eigene Eindrücke in langjähriger Erfahrung zurück. Ein Gebiet, im Rahmen der Kirchenkunst das wichtigste, ist bis jetzt unberührt geblieben und auch von der Forschung nicht mit der genügenden Schärfe in seiner führenden Eigenart hervorgehoben worden, das ist die Ausstattung von Apsiden in Mosaik. Dort in der östlichen Schlußwölbung der Kirchen, die auch alle holzgedeckten Basiliken aufweisen, kommt eine Richtung zur Geltung, die — sehe ich recht — Spuren von künstlerisch außerordentlicher Tragweite aufweist. Da nur in Rom und Ravenna alte Vertreter dieser Gattung erhalten sind, wird in erster Linie von den wohlbekannten Denkmälern am Tiber und an der Adria auszugehen sein.

Die Mosaiken von Rom und Ravenna zeigen deutlich eine Unterschicht, die bildlos war, allmählich aber durch die Darstellung zurückgedrängt wurde. Toritti hat um 1300 in die letzten großen Zeugen, die Apsiden von S. Maria Maggiore und S. Giovanni in Laterano, zerstörend eingegriffen, immerhin so, daß die Reste erlauben, die alten Tatbestände wieder herzustellen. Davon soll hier nicht nochmals die Rede sein. Dagegen muß das Heraufziehen einer darstellenden Welt, wie sie sich vor allem auch in Rom und Ravenna und in anderen erhaltenen Kirchenapsiden greifen läßt, Gegenstand der Untersuchung sein. Das älteste dieser Mosaiken, das von S. Pudenziana, das unter Innocenz I. (402—417) entstanden ist, vertritt durchaus die kirchliche Richtung und die bedeutendste Lösung jener von Nisibis-Edessa-Antiochia ausgehende Strömung, der die Ausbreitung der Lehre oberstes Ziel der Darstellung war. Wie in Ravenna wird wohl auch in Rom diese Schicht erst im 5. Jahrhundert vom Osten aus zum vollen Durchbruche gekommen sein. Ob in S. Pudenziana unausweichlich Einschläge von Jerusalem her, die man neuerdings gern betont, anzunehmen seien, möchte ich bezweifeln. Das Kreuz in der Apsis entspricht einer allgemeinen Forderung des Ostens. Wie im Mosaik von S. Giovanni in Laterano steht es auf einem Hügel. Die Darstellung darunter mit Christus und den Aposteln ist nichts anderes als eine großzügige Entwicklung der himmlischen Stadt, wie sie im lateranensischen Mosaik ganz klein unter dem Kreuz in dem Hügel erscheint. Die Anordnung Christi und der Apostel in S. Pudenziana erinnert wohl kaum zufällig an die der antiochenischen Pyxis in Berlin. Der architektonische Hintergrund

ist durch die Forderungen der Großkunst bedingt: er schließt sich gegenüber dem noch in S. Prassede zu beobachtenden Mauergürtel der himmlischen Stadt halbrund auf.

Wir haben bisher in der darstellenden Kunst der christlichen Kirche geschieden: den rein hellenistischen Kreis in Kleinasien, dessen Sinnbilder in Alexandria zum Teile mit Jüdischem durchsetzt werden, dann den die Ausbreitung der Lehre vorführenden Kreis von Antiochia als Stapelplatz des semitischen Mittelpunkte von Edessa-Nisibis. Letzterer breitet sich immer mehr durch Vermittlung von Jerusalem und Konstantinopel nach dem Westen aus. Nun erübrigt noch — auch im Rahmen der darstellenden Kunst — an der Hand von Mosaiken auf italienischem Boden aufmerksam zu machen auf eine ältere Strömung, die, soweit ich sehe, mit Iran und im engeren Sinne mit der Vorstellungswelt des Mazdaismus zusammenhängt. Es fällt auf, daß gerade das Verkleidungswerk des Gewölbebaues, die Mosaikmalerei, Träger dieser Richtung ist. Vielleicht liegt darin ein ähnlicher Fingerzeig nach Nordiran wie im Eifenbein ein solcher nach Indien hin. Bevor ich auf die Mosaiken selbst eingehe, seien stimmend einige Beobachtungen wiederholt, die ich schon in meinem Armenienwerke vorbrachte.

Zunächst muß ganz allgemein vorausgeschickt werden, daß Zarathuschtra sich in Gegensatz zur Alten Welt stellt und Wege geht, die durchaus ostarisch sind und später mit der Reformation auch im Norden nach Anerkennung im Rahmen der Südreligion ringen. Der Mazdaismus betont die Reinheit einer sittlichen, auf Gut und Böse gestellten Weltauffassung. Die Vertreter der „Christlichen Antike“ haben diesen Wesenszug zu wenig beachtet. Erst die Sasaniden stellten die in gewissem Sinne christliche Lehre des Mazdaismus im Geiste der älteren semitischen und Mittelmeerkulturen in den Dienst von Macht und Besitz. Vorher bedurfte der Mazdaismus keiner „Darstellung“; daraus allein schon, wie aus seinem Baustoffe, dem Rohziegel mit Wandverkleidung, wird verständlich, daß wir keine für die Ewigkeit errichteten Denkmäler von ihm erwarten dürfen und seine nordische und Nomadenart sich ohne Zwang im Schmuck ausleben konnte. Zwei andere arische Religionen, die buddhistische und hellenische, haben in einem ähnlichen Sinne, aber freilich mit der menschlichen Gestalt, eine von Macht und Besitz unabhängige Kunst geschaffen, die dann seit Asoka und Alexander dem innersten arischen Wesen nach ihr Ende fand und zu Religionen der Weltherrschaft wurden. Die ältere iranische Vorstellungswelt, darin vielleicht die Wege der altarischen Volksreligion weitergehend, kannte keine Bilder Gottes; auch in jüngerer Zeit sind sie selten und vielleicht unter fremden Einflüssen entstanden. Die Versuche einer Darstellung Gottes aus achamanidischer Zeit können füglich vernachlässigt werden, da sie keinen Einfluß auf die späte Volkskunst hatten, um die es sich hier handelt. Die Frage, warum

Zarathuschtra auf den Achamanidenhof keinen Einfluß gewann, läßt sich vorläufig nicht beantworten. Auf den reitenden Gott gehe ich gleich näher ein. Auch die mutmaßliche Gestalt des Gottes und Zarathuschtras in einem der Reliefs ven Taq-i-Bostan kommt als Vertreter der sasanidischen Hofkunst nicht in Betracht. Von einer volkstümlichen, religiösen „Darstellung" kann nicht die Rede sein. Die höfische Kunst bedarf der sichtbaren Gestalt, um die Verleihung der Macht durch Gottes Gnade vor Augen stellen zu können. Die assyrisch-babylonische zuerst und später die hellenistische Kunst boten der persischen die Gestalten dafür. Die indischen und ostasiatischen Einschläge kommen nur so weit in Betracht, als sie durch Rohstoffe (Elfenbein, Seide und dergleichen) bis in den altchristlichen Kunstkreis vordrangen.

*A.* Der Reiterheilige. Der Kampf des Guten und Bösen ist dem mit der christlichen Kunst des Ostens Vertrauten geläufig aus der Darstellung des Reiterheiligen. Die Untersuchung wird hier in zwei Richtungen zu führen sein. Erstens wann und wo der Gott zuerst zu Pferd gesetzt und zweitens, wann der Reiter zum Kämpfer gegen das Böse gemacht wurde.

Die Arier sind in der Urzeit Fahrer, nicht Reiter. Doch begegnen wir schon im Rigweda dem Reiter und das Schachspiel hat den Beweis bis auf unsere Tage augenscheinlich erhalten, indem der Springer auf die Reiter ebenso hinweist, wie der Turm auf den Elephanten und der Läufer auf den Wagen. Im mazdaistischen Religionskreise werden die sechs großen, guten Geister, Amescha spenta, auf Pferden reitend vorgestellt. Der Awesta ist von dieser Anschauung durchzogen. Ich führe nur einen Beleg an. Im Zarathuscht-Nameh (einem in neupersischer Sprache abgefaßten Parsenwerk, beendigt 1278 nach Christus) erscheinen zwei Ameschaspentas, gute Geister, Engel etwa, und zwei heilige Feuer bei dem König Guschtasp in der Gestalt von Reitern (suvaran), mit zum Kampf geeigneten Waffen, jeder einzelne gleichend einem schreitenden Berg, bekleidet mit Kriegsgewand und Panzer ... Alle in die heilige Farbe, die Farbe der Engel, grün, gekleidet und mit Waffen versehen: „sie schwangen die Lanzen vor dem König ... ein jeder in solcher Weise auf dem Pferde sitzend".

Den augenscheinlichen Beleg für den reitenden Gott geben im Gebiete der bildenden Kunst die sasanidischen Felsreliefs, die die Belehnung des Herrschers darstellen, wobei Ahuramazda ebenso wie der Fürst selbst einander zu Pferd gegenüberstehen. Das Roß ist so untrennbar vom Arier, daß eben auch der arische Gott damit im Zusammenhange gedacht wurde.

Viel zwingender aber ist ein Beweisstoff, den ich seit Jahren im Auge habe. Zuerst in Ägypten (1901) stieß ich auf die Tatsache, daß nicht nur wie im Abendlande Georg zu Pferd dargestellt wird, sondern jeder Heilige, selbst Christus (Abb. 49). Damals schon nahm

ich an, daß für den Ursprung des Typus „alle Wege in dieselbe Richtung wiesen, aus der das Pferd selbst von Iran aus nach dem Westen vorgedrungen“ sei. Dann hat das Reiterrelief von Suweda in Syrien Anlaß zu Auseinandersetzungen gegeben. Inzwischen aber ist die Zahl der Belege derart gewachsen, daß die ursprüngliche Vermutung allmählich zur Gewißheit wird. Zunächst brachte man eine ganze Reihe solcher Reiterheiligen aus dem christlichen Mesopotamien bei, dann fand ich sie in Armenien, und zwar in breiter Schicht, einmal im Stifterbilde und dann wie an Achthamar für die verschiedensten Heiligen verwendet. Es handelt sich also um die Vorstellung von Heiligen als Reiter, wie sie tatsächlich im Mazdaismus nachweisbar ist. Ob nun freilich schon die iranische Volksreligion ihre Vorstellung in Darstellung übersetzt hat oder dies erst durch die christliche Kunst auf persischem Boden geschah, wie in der Hofkunst, ist eine andere Frage.

Soweit kommt nur der Reiter an sich und vielleicht noch seine Rüstung in Betracht. Aber auch die Vorstellung des Reiterheiligen als Kämpfer gegen das Böse möchte ich auf den Mazdaismus zurückführen. Die bildende Kunst leitet hier weiter als die Legende. Für den Alexander des pompejanischen Mosaiks, den Herakles Maximian von Suweda und den Horus des Louvre ist bezeichnend, daß er gerüstet ist und die Lanze trägt wie die Amescha spenta. Eigentlich sollte er mit dieser, wie in jenen Fällen, einen Feind niederstoßen. Es scheint nachweisbar, daß das ein in nachkonstantinischer Zeit gebräuchlicher Gegenstand für den sinnbildlichen Schmuck von Kirchenportalen war. In verschiedenen Schriften besprach ich ein Moscheeportal in Daschlut (Abb. 54) dessen Türbogen offenbar von einer christlichen Kirche übertragen ist. Derartig, mit Darstellung des streitenden Reitergottes ausgestattete Kirchenportale nun lassen sich, wenn auch nicht im Original, so doch in der Literatur in Syrien nachweisen. Eine von alten Koran-Kommentatoren dem Mohammed selbst zugeschriebene arabische Tradition berichtet das für Lydda. Jesus selbst sei auf einer Stute reitend dargestellt gewesen, wie er den Antichrist tötet. Dieselben Kommentatoren lassen es wahrscheinlich erscheinen, daß an einem Portal in Jerusalem in ähnlicher Weise das Niederstoßen eines Wildschweines dargestellt war. Mit diesem Brauch läßt sich dann auch die Nachricht des Eusebios zusammenbringen, wonach Konstantin sich über den Eingang zum kaiserlichen Palaste habe malen lassen mit dem Kreuze über dem Haupte und einem Drachen unter den Füßen. Die Deutung gibt Eusebios selbst; es handelt sich wieder um eine Art Andeutung des Glaubenssieges, wie sie im 4. Jahrhundert in Ägypten so beliebt war (Holzbildnerei in Berlin). Im gegebenen Falle, wo dieser Sieg durch einen Reiter, der ein Tier tötet, versinnbildlicht wird, geht der Typus wohl zurück auf die mazdaistische Vorstellung vom Siege des Guten über das Böse.

In Armenien kehrt diese Auffassung immer wieder. Von dort aus wird eine eingehende Untersuchung am ehesten unmittelbar den Weg zurück nach Iran finden. Wie immer, ist auch in der Darstellung des Reiterheiligen Ägypten am stärksten im iranisch-armenischen Zuge geblieben; man vergleiche den Christus zu Pferd, den ich ins Berliner Museum brachte (Abb. 60). Im Abendlande lebt sie im heiligen Georg weiter und erhebt sich in Dürers „Ritter, Tod und Teufel" noch einmal zu gewaltiger künstlerischer Höhe. Es ist, als hätte der deutsche Meister die alte arische Vorstellung geahnt; er gibt in der Zeit des Heranreifens der nordischen Reform in der Südkirche des Westens dem Gedanken des christlichen Ritters ergreifenden Ausdruck.

*B.* Die letzten Dinge. Gelegentlich der Bearbeitung der Miniaturen des serbischen Psalters der Staatsbibliothek in München hatte ich drei seltsame Darstellungen zu besprechen: „Der Kelch des Todes", „Der Baum des Lebens" und „Die Entblößung der Knochen", von denen die mittlere auf die Barlaam- und Joasaphlegende und letztlich auf indischen Ursprung zurückgeht, ein Weg, der ähnlich im Physiologus wiederkehrt. Vor allem steht dem mazdaistischen Gedankenkreise der Streit um die Seele nahe. Den geeignetsten Anlaß auf diese Dinge einzugehen, bieten die Darstellungen, die wir uns im Anschluß an das Fresco im Camposanto zu Pisa angewöhnt haben den „Triumph des Todes" zu nennen. Manchem wird sich längst in einzelnen Zügen die Überlieferung des Ostens aufgedrängt haben. Auch der Bilderkreis der Apokalypse weist, wie es scheint, auf mazdaistische Voraussetzungen.

*C.* Das Jüngste Gericht. Der Zusammenhang, in dem das Jüngste Gericht in Pisa auftritt, nähert sich stark mazdaistisch-christlichen Gedankenkreisen. Es ist der Schlußsatz der letzten Dinge, die zu den ältesten Überlieferungen des Awesta gehören. Die einzelnen Teile stimmen so genau mit den Vorstellungen der Iranier und Juden überein, daß man bei Ephraim, dem Syrer († 373), einem Schüler Jakobs von Nisibis, eine Zusammenfassung aller dieser Vorstellungen finden und die Kette in ununterbrochener Folge bis auf Dante verfolgen kann. Man versteht nur durch diese Zusammenhänge, wie der ganze Reichtum an Einzelzügen schon im 4. Jahrhundert feststellbar sein und dann bei Muhammed, wie beim Übertritt der Bulgaren, so ausgiebig in Wirksamkeit treten konnte: er war eben schon in der Vorstellung der Mazdaisten mit allen diesen Zügen ausgestattet, das heißt bevor die christliche Kunst später einfach die Darstellung dazu lieferte. Ich gehe auf diese Dinge, die stark in die Kunst der Apsismosaiken von Rom und Ravenna hineinspielen, nur im Anschluß an je eines dieser Mosaiken ein und empfehle für die eigentlichen Weltgerichtsdarstellungen das Heranziehen der großen Bilder an den Eingangswänden der Kirchen, wie eines noch in Torcello in Mosaik und unzählige Wiederholungen in den orthodoxen Kirchen erhalten sind; dazu den Vergleich mit Ephraim und der

Eschatologie der Iranier und Juden. Mir liegt im Rahmen dieses Buches näher auf die rein sinnbildliche Auffassung in der bildenden Kunst des 4. Jahrhunderts zurückzugreifen und zu zeigen, daß der Gedanke an das Jüngste Gericht in einer bisher nicht erkannten Art schon die vom Osten herüber wandernde Mosaikmalerei beherrscht. Der antiochenische Strom tritt daneben künstlerisch ganz zurück.

Im vorhergehenden Abschnitte wurde gezeigt, daß die altchristliche Kunst mit einer Art Landschaft, mit Darstellungen von Jagd- und Fischfang, dann mit der Weinranke und Granate und einer reichen Tier- und Pflanzensymbolik arbeitet, die in beachtenswerten Zügen auf Iran als Ursprungsgebiet zum mindesten der hierbei zutage tretenden Vorstellungswelt hinweisen. Es soll nun der Versuch gemacht werden, dafür einen Schlüssel zu bieten, soweit ihn uns nicht schon das Hvarenah an sich in die Hand gegeben hat.

Man gehe dabei zunächst aus von einem der bescheidenen kleinen Mosaiken von S. Apollinare nuovo, die oben am Wandrande über den Fenstern erscheinen. Es dürfte bekannt sein, daß diese Bilder, mit den Propheten zusammen in der Art der syrischen Bibel aus dem Kloster Zagba in Mesopotamien geordnet, in der Auswahl und Reihenfolge der dargestellten biblischen Vorgänge an die syrische Liturgie anschließen. Eine der jakobitischen verwandte evangelische Perikopenlesung der Osterzeit hat hier ihre anschauliche Wiedergabe gefunden. Man greife von diesen Mosaiken das Lämmergericht heraus. In einer felsigen Landschaft sitzt Christus, begleitet von einem roten und einem blauen Engel in der Mitte und streckt die Rechte nach drei weißen Lämmern, denen drei schwarzgefleckte Böcke gegenüberstehen. Paulinus von Nola, der auch die Hvarenah-Landschaft in einem Belege gibt, beschreibt ein solches Lämmergericht als Apsismosaik seiner Basilika in Fundi. Es bildete eine große Landschaft, in der als einzige menschliche Gestalt Christus, auf dem Felsen stehend, gegeben war, also etwas anders als in dem bekannten Mosaik innen über dem Eingange des Grabmals der Galla Placidia, das ja auch hierher gehört. In Fundi liebkoste der Hirt vier Schafe zur Rechten; vier Böcke zur Linken wies er zurück. Über Christus sah man die Sinnbilder der Dreieinigkeit.

Das Gleichnis von den Lämmern verwendet auch Ephraim der Syrer für das Weltgericht und etwa gleichzeitig auch ein römischer Sarkophagdeckel, zurückgehend auf Matthäus 25, 32. Für die Vorstellung an sich dürfte allen Quellen voraus eine mazdaistische Vorstellung liegen, die sich im Awesta aufgezeichnet findet. Bei der leiblichen Auferstehung wird jeder seine guten und bösen Taten sehen. „Es wird dann die Versammlung Catvaçtran gehalten, die Bösen werden sich da von den Frommen unterscheiden wie die schwarzen Schafe von den weißen.“ Ich habe bereits darauf verwiesen, daß die Gestalt Christi als guter Hirt auch dem mazdaistischen Ideenkreise angehört (Yima),

das Mosaik im Mausoleum der Galla Placidia bringt ihn in einer hvarenahartigen Landschaft, die Lämmer in den altchristlichen Mosaiken weisen in gleicher Richtung.

*D.* Das Mosaik von S. Cosma e Damiano (Abb. 63). Ich möchte mich hier näher nur mit dem künstlerisch vollendetsten der römischen Mosaiken, dem von S. Cosma e Damiano beschäftigen, das in seiner Art auf römischen Boden ähnlich außerhalb aller Entwicklungsreihe steht, wie die „Minerva medica“ genannten Überreste unter den Bauwerken. Zu einem Wasserstreifen hinter dem Lande des Vordergrundes senken sich, breit die Mitte des Halbrundes einnehmend, gerötete Wolken herab. An den Seiten leiten Palmen, links mit dem Phönix zu anderen Wolken über, die oben im Scheitel schweben. Diese, auf dunkelblauem Grunde erscheinende „Landschaft“, hat durchaus das aus einzelnen Sinnbildern, Wolken, Wasser und Erde, Phönix und Palme Zusammengesetzte, von dem oben als den mazdaistischen Vorstellungen entsprechend die Rede war. In diesem Rahmen treten nun christliche Gestalten auf: der Erlöser mit großer Gebärde, hoch auf den Wolken dastehend, seitlich kleiner die Kirchenheiligen, durch die Apostelfürsten eingeführt, dann die Stifter, die ganze Gruppe durchaus in einer auf den Beschauer berechneten Aufmachung.

Sehe ich mir die Werke über die römischen Mosaiken auf die Deutung dieser Schöpfung des Papstes Felix IV. (526 bis 530) hin an, so finde ich, daß die Landschaft gar nicht als solche gewürdigt oder auch nur im Zusammenhang besonders erwähnt wird. Wilpert meint sogar, der „Jordan“, der sich hinter den Gestalten hinziehe, habe an dieser Stelle nicht viel Sinn; er hätte ebensogut wegbleiben können. Er führt das Mosaik freilich als Aufenthaltsort der Seligen, beziehungsweise paradiesischen Himmel ein und meint, in Christus habe der Künstler die Gottheit betonen wollen. Daher schildere er ihn auf Wolken stehend, als wäre er eben erschienen; ähnlich der aufsteigenden Sonne habe das seiner Gestalt entströmende Licht die Wolken gerötet. Die Apostel machten auf seine Nähe aufmerksam, die Märtyrer seien schon im Begriff, sich ihm zuzuwenden. Der blaue Grund erhöhe das Geheimnisvolle der dargestellten Handlung, das Gold im Lämmerstreifen darunter sei mehr dem heiteren Charakter der christlichen Symbolik angepaßt. Das ist alles, was der römische Sonderforscher über dieses Kunstwerk zu sagen weiß. Andere sind etwas weiter gekommen. Zimmermann betont mit Recht, die Vorführung sei im wesentlichen repräsentativ und die Feierlichkeit des Dargestellten lege dem Betrachtenden unwillkürlich ehrfürchtiges und andächtiges Schweigen auf. Sehen wir zu.

Das Mosaik fällt sowohl aus der Reihe der zierenden, wie der rein landschaftlichen Mosaiken des 4. Jahrhunderts heraus, ebenso aus der Vorführung des unter den Aposteln lehrend auftretenden Christus

in den Mosaiken des 5. Jahrhunderts. Doch meint Wilpert, man irre, wenn man es als eine in jeder Hinsicht selbständige Schöpfung und als den ersten gelungenen Versuch einer Apsisdekoration hinstelle. Daß dem Künstler Vorbilder zur Verfügung gestanden hätten, beweise die Nachricht über das um ein volles Jahrhundert ältere Apsismosaik von S. Lorenzo in Lucina, das eine große Ähnlichkeit mit unserem Mosaik aufwies. Welche? Die Landschaft? Nein, es zeigte „fogliame e festoni“ wie in S. Maria Maggiore, dazu Einzelgestalten. Ob Christus mit den Apostelfürsten und Protomärtyrern nebst den Stiftern wirklich zum ursprünglichen Bestande gehörten? Und kommt es beim künstlerischen Vergleich überhaupt in erster Linie auf die menschlichen Gestalten an? Die Hauptsache in S. Cosma e Damiano ist doch die großzügige, aus Erde, Wasser und Wolken in geschlossenen Massen hintereinander geordnete Landschaft. Damit aber haben die Ranken von S. Lorenzo in Lucina nicht das geringste zu tun, schließen sich darin vielmehr an die Mosaiken von S. Maria Maggiore und im Lateran. In dem Mosaik von S. Cosma e Damiano aber ist das Entscheidende eben die Landschaft. Uns liegt nicht daran, das Stifterbild bis auf konstantinische Zeit und die Peterskirche, den „aufrufenden Christus“ auf eine vorkonstantinische Kirchenkunst Roms, die in der Domitillakakomba nachgeahmt sei, zurückzuführen, sondern daran, die inhaltschwere Kunstform, die Pabst Felix verwendet, zu verstehen und in ihrem Ursprunge zu erfassen.

Ich sehe vom armenischen Boden her, daß die Kirchen nach den Inschriften um der Fürbitte willen gestiftet werden, wie die Grabsteine ergänzen: „daß Du (Christus) bei Deinem großen Erscheinen Fürsprecher für mich, einen unwürdigen Diener Christi bist“. Ähnlich sagt auch die Inschrift von S. Cosma e Damiano: Aula di claris radiat speciosa metallis in qua plus fidei lux pretiosa micat martyribus medicis populo spes certa salutis venit et ex sacro crevit honore locus. Dazu der bezeichnende Nachsatz: optulit hoc dno Felix antistites dignum munus ut aetheria vivat in arce poli. (Es brachte dem Herrn das eines Papstes würdige Geschenk Felix dar, um des Lebens in der himmlischen Burg teilhaftig zu werden.)

Dargestellt ist das große Erscheinen Christi, von dem Ephraim der Syrer bei Schilderung des Weltgerichtes sagt: „Sehet der Tag des Herrn bricht plötzlich über der Schöpfung an und die Gerechten ziehen ihm mit leuchtenden Lampen (im gegebenen Falle den Märtyrerkronen) entgegen. Ich bin aber ganz Finsternis und habe in meiner Lampe kein Öl, um dem Bräutigam entgegen zu gehen, wann er kommt.“ So ist das Mosaik zu verstehen. Die Auffassung erinnert an die Anschauungswelt des Awesta und das schon der frühesten Zeit der Mazdareligion angehörende Hauptdogma von der Unsterblichkeit und ewigen Vergeltung. Im 22. Jascht werden die Schicksale der Seele nach dem Tode

geschildert. Dort findet sich auch die Stelle, die unmittelbar den Schlüssel zur Landschaft von S. Cosma e Damiano wörtlich geradezu gibt: „Bei Anbruch des 4. Tages, mit dem Aufflammen der Morgenröte, wenn die Pforten des Himmels sich öffnen", geht die Seele zum Gericht. Und beim Weltgericht selbst soll nach Jascht 19 der Welterlöser aus dem Wasser Kansu kommen, „fernher aus dem Osten, der Urquelle und Wohnstätte des Lichtes. Seine Aufgabe ist es, die Erneuerung der Welt durchzuführen. Er macht die Lebenden unsterblich, die Toten weckt er aus ihrem Schlaf auf. Dem Alter, dem Tod und der Verwesung macht er ein Ende. Ewiges Leben, ewiges Glück und aller Wünsche Erfüllung schafft er dem Frommen".

Diese iranische Vorstellung ist es, der das römische Mosaik des Papstes Felix anschaulich Ausdruck in einer Darstellung gibt, in der nur die eingeführten Menschengestalten der Erscheinung nach hellenistisch-semitischer Einschlag sind. Die Einführung der Stifter an sich weist schon nach dem Osten. Die Landschaft aber, die ohne die menschlichen Gestalten künstlerisch stärker wirken würde, ist iranischen Ursprunges. Der „Jordan" ist nicht Nebensache, gerade auf das Wasser, das Weltmeer, kommt es neben Erde und Wolken ausschlaggebend an. Diese religiöse Landschaft ist es, die über die bühnenmäßig für den Beschauer gestellte Menschengruppe hinaus, zu jener stillen Einfalt und Größe emporhebt, die nicht der griechischen Kunst allein, sondern ebenso der ostiranischen Strömung in ihrer Eigenart zukommt.

Ich stellte mich im vorliegenden Buche ausschließlich auf die christliche Kunst ein, möchte aber an dieser Stelle eine Ausnahme machen, um anzudeuten, welch beachtenswerte Ziele der vergleichenden Kunstforschung für die Zukunft winken. Was wir nämlich hier an der Hand des römischen Mosaiks beobachten konnten, das äußert sich ähnlich in einem buddhistischen Seidenbilde des Zenrinji-Tempels zu Kioto (Abb. 64) in Japan: der Religionsstifter, hier Buddha als Morgenrot, begleitet wie dort von Peter und Paul, so hier von seinen Boddhisatvas Kwannon und Seishi, unten klein die vier Deva-Könige und zwei Stifter. Das Wesentliche ist wieder die kosmische Einführung durch die Landschaft. Der Buddhismus, der auf dem Wege von Indien nach China — sehe ich recht, so handelt es sich in der erhaltenen japanischen Wiederholung des 13. Jahrhunderts um eine Schöpfung des Tang-Hauptmeisters Wu-Tao-tse aus dem 8. Jahrhunderte — das mazdaistische Gebiet durchzieht, scheint in seiner Vorstellungswelt ebenso beeinflußt, wie die christliche Kunst. Und seltsam, man rühmt das Zenrinji-Bild fast mit den gleichen Worten, wie das Mosaik von S. Cosma e Damiano,nur weniger vom Gegenstand, als von den künstlerischen Werten ausgehend: „Das Bild des Amida, der wie ein Mond hinter den Bergen auftaucht, ist eine der wunderbarsten Konzeptionen aller religiösen Kunst. Und dieses Thema ist hier im Bilde des Zen-

rinji mit einer so unendlichen herbstlichen Milde, in einer durchwaltenden Stimmung von so himmlischer Stille behandelt, daß sein Anblick zu den ergreifendsten Eindrücken gehört, die man haben kann. Und doch beruht auch hier wieder die einzigartige Wirkung auf einer abstrakten flächenteilenden Komposition, die mit nachrechenbaren Verhältnissen rechnet. Symmetrie und Goldener Schnitt, Dreieckaufbau, Entsprechung der Kurven und die Veränderung des Figurenmaßstabes innerhalb der gleichen Proportion — das sind die Mittel, deren der Maler sich bediente. Dies gibt dem Bilde bei aller Beseeltheit seine abstrakte, allem menschlichen Einfühlen fremde Notwendigkeit. Die baumgesäumten Wellen der Hügel selber sind nicht gesehen und erlebt, sondern sie ordnen sich ornamental in der Fläche nach dem Gesetz der auf- und nieder geschwungenen Kurven, um die einander antwortende Neigung der Trabanten, um die frontal vollendete Ruhe der Buddhaerscheinung wirksam zu betten". Man übertrage diese feinsinnige Zergliederung (Otto Fischers) auf das Christusmosaik, halte auch dazu, was ich in dem ganzen Buch als iranische Form gegenüber der hellenistisch-semitischen Gestalt vertrete und wird dann vielleicht eine Ahnung von der künstlerisch läuternden Kraft des Mazdaismus bekommen. Der Zusammenhang ist freilich in Japan ebensowenig erkannt wie in Europa. Man bringt das Bild in Kioto gern zusammen mit einer Vision des Priesters Eshin Sozu.*)

Hat sich unser Gesichtskreis im Wege des vorstehenden Vergleichs etwas geweitet, dann wird man den richtigen Maßstab für die kleinliche, klassisch-philologische Einseitigkeit gewonnen haben, die in der bezeichnenden Äußerung liegt: „Wo heute zu irgend einem christlichen Typ heidnische, das heißt antike Analoga nicht nachweisbar sind, kann sich das Fehlende jeden Tag durch Fund oder Ausgrabung ergänzen". Es ist bekannt, daß das älteste geistige Leben der Griechen von der Schwäche, die Lösung des Diesseits drüben zu suchen, nichts wußte. Mit Plato etwa beginnt der Umschwung, wohl nicht ganz unabhängig vom Osten, wenn dort etwa zwei Jahrhunderte früher eine arische Religion entstanden war, die sich ausschließlich auf diesem Wahn aufbaut? Bei Entstehung der christlichen Kunst wirken mazdaistische Einschläge auf die griechisch-römische Gedankenwelt nicht nur mittelbar; wenn ich recht behalte, übt die beim Entstehen des Christentums noch in voller Blüte stehende Welt des Awesta auch unmittelbar einen nicht zu unterschätzenden Einfluß. Stellt man einseitig den Grundsatz auf, die altchristliche Kunst sei im wesentlichen „Christliche Antike", so tritt von selbst eine Gegenbewegung ein, die die Schlagworte „Christ-

*) Dargestellt ist der Yamagoshi-Amida. H. Smidt teilt mir freundlich mit, daß er den Typus zusammenbringen möchte mit dem Taema-Mendara des 8. Jahrhunderts und Eshins Amidastudien, doch sei über die frühere Behandlung oder Beeinflussung des Yamagoshi-Amida vorläufig nichts zu finden.

licher Semitismus“ und „Christlicher Mazdaismus“ ausgeben muß. Die christliche Antike verschwindet im Laufe der Jahrhunderte, der christliche Semitismus aber in der Darstellung und der christliche Mazdaismus vor allem in der Baukunst bleiben Sieger. Ihnen gesellt sich die westarische Antike in Byzanz sowohl, wie besonders im Westen später nur durch Renaissancen wieder bei.

4. Der höfische Einschlag. Hatte Edessa-Nisibis belehren wollen, so treibt Byzanz mit Religion und Kirche Machtpolitik und durchsetzt, wie die Sasaniden, alles mit höfischem Geiste. Die Darstellung Mariae und ihres Lebens gibt dafür die greifbarsten Belege. Erhalten sind als bezeichnendste Beispiele das Apsismosaik von Parenzo und die Huldigung der heiligen Frauen und Männer in S. Apollinare nuovo zu Ravenna, die beide in der Auffassung Mariae wieder zurückgehen auf die Geburtskirche zu Bethlehem. Maria erscheint da immer als Kaiserin thronend und durch Engel von den Heiligen und Stiftern getrennt. Dieser Geist und sein Ausgangspunkt wird greifbar in den dogmatischen Bilderfolgen des Triumphbogens von S. Maria Maggiore und besonders im Chore von S. Vitale, wo nicht ohne inneren Zusammenhang der Hof in feierlicher Aufmachung leibhaftig eingeführt erscheint. Dieser höfische Einschlag tritt später gegenüber der rein kirchlichen Auffassung von Edessa-Nisibis im allgemeinen wieder etwas zurück, in der Ausstattung der Apsis freilich mit der Wendung, daß das Kreuz durch Maria ersetzt wurde.

Ich muß zum Schluß ausdrücklich wiederholen, daß die Annahme, das Christentum hätte aus sich heraus eine Kunst geschaffen, von vornherein außer Betracht blieb, soweit nicht zum Beispiel durch die Theologen Bedeutungsvorstellungen Raum gewannen oder etwa das Kirchengebäude durch Einführung der Apsis und die Verbindung der Richtung mit ihr u. dgl. mehr im Sinne der entstehenden Liturgie im einzelnen durchgebildet wurde. Doch stehen wir freilich am Anfange ernster Facharbeit. Um so mehr muß ich von vornherein einen Standpunkt ablehnen, jenen nämlich, der blindlings auf eine konfessionelle Richtung eingeschworen ist. Das aber ist bei Josef Wilpert und seinem Werke „Die römischen Mosaiken“ der Fall. Da es sich, wie der vorausgehende Band über die Katakombenmalerei, ganz einspinnt in jene Art Kunst, die mit Hilfe der Menschengestalt darstellt, so fehlt dem Verfasser jeder außerhalb seines allerengsten Gesichtskreises liegende Maßstab. Es muß daher abgelehnt werden, Wilpert als Kunsthistoriker anzuerkennen. Er hat sich nie mit Bau- oder Zierkunst beschäftigt, nie über innere künstlerische Zusammenhänge und das Wesen der bildenden Kunst an sich nachgedacht, kann also höchstens als Kenner einer Örtlichkeit im Hinblick auf die gegenständliche Darstellung gelten. Aber da ihm in allen Richtungen, nach Zeit, Ort und Gesellschaft Rom und die römisch-katholische Kirche als das Gebende erscheinen,

so fehlt ihm von vornherein die Grundvoraussetzung wissenschaftlicher Arbeit, die Unbefangenheit. Wilpert sieht nur die Kirche und die Darstellung, kennt das religiöse Erlebnis in der Kunst ohne beide gar nicht. Und doch ist es wichtig — auch noch bei Behandlung der altchristlichen Kunst der hellenistischen Großstädte, darunter zuletzt auch Rom und Byzanz —, sich darüber klar zu werden, wie die Kirche wird und wo die Darstellung aufkommt, dann daß beide mit Rom- und der entwicklungsfähigen Kirchenbaukunst ursprünglich nichts zu tun haben, ferner, daß die hellenistische Bauform der Basilika, die nirgends so einseitig wie in Rom — einst dem Boden der glänzendsten Gewölbebauten — im Holzdachstuhl stecken blieb, im Laufe der Zeit doch dem Drucke der östlichen Gemeinden zu weichen begann und die Wölbung, schrittweise nach Westen vorschreitend, zuerst die Längskirche selbst umgestaltete und schließlich nach einem Jahrtausend in der Peterskirche mit der Kuppel siegte. An der Vernichtung nordischer Eigenart in der „gotischen" Kunst haben dann Hof und Kirche gründlich mitgearbeitet.

5. Das Abendland. Die „Darstellung" ist in der Kirchenkunst des Abendlandes vor allem da herrschend geworden, wo der Süden die Oberhand gewann und es ist an sich ein Maßstab für die Beurteilung des bodenständigen Einschlages, wenn einmal die Darstellung ganz zurücktritt. Die Goten und Langobarden zum Beispiel wandern bildlos auf italischem Boden ein. Was sie nachträglich an plumpen Bildern schaffen, trägt in der Gestalt die Züge des „Byzantinischen", in der Form aber den unverkennbaren Stempel nordischer Art, verbunden mit ostarischen Einschlägen, vor allem auch in den zur Anwendung kommenden Sinnbildern, die bisweilen noch rein an die Hvarenah-Ausstattung anklingen. Noch stärker vielleicht ist das auf dem Balkan, im heutigen Hellas und dem altkroatischen Reiche der Fall, wo die Darstellung entweder durch Umbildung antiker Bildwerke oder durch genaues Festhalten an den byzantinischen, das heißt aramäischen Typen, immer aber in dreistreifiger Behandlung der Gestaltenoberfläche wie in Armenien und in Irland bestritten wird.

Im Frankenreich ist der Verkehr mit dem Osten in der Ausstattung der Handschriften ganz offenkundig, Karl der Große arbeitet nicht nur bei der Redaktion der Evangelien mit Griechen und Syrern. Wie die Bauformen den Zusammenhang einmal mit dem lebendigen Oststrom und dann wieder mit der hellenistischen Basilika zeigen, so auch in der Ausstattung. Die gelegentliche Verwendung antiker Vorbilder und ein gewisses Schwanken zwischen bildloser und darstellender Art geht durch bis in die Miniaturenmalerei. Schmuck und Darstellung stehen nebeneinander, nur selten wird ein Tasten in bodenständiger Eigenart erkennbar. Gegenstand und Gestalt sind überallher genommen, die Form verrät noch am stärksten den Widerstand, den die Kirche

bei Eroberung des Nordens fand. Wie in Armenien werden die Linien der übernommenen Gestalten mehr oder weniger umgebogen, bisweilen da wie dort maßlos in Bewegung gesetzt und so zum eigentlichen Träger des Ausdruckes gemacht. Das gilt auch für die beste Zeit der Ostkunst des Westens; man vergleiche Moissac mit armenischen Bildwerken.

Diese formale Neigung gerät zu ebenmäßiger Vollendung in dem Augenblicke, in dem der Norden ganz selbständig mit den im Südwesten gewordenen Formen zu wirtschaften beginnt und eine folgerichtige Entwicklung einsetzt, die sich nur mit dem Griechischen und Armenischen an Formkraft messen kann. Eine hohe Ausdruckskunst, die aller wissenschaftlichen Naturbeobachtung fernbleibt und Hand in Hand mit den im Ganzen des Baukörpers wirksamen Kräften geht, also Großkunst im besten Sinne wird, ist die Folge davon. Die nordischen (gotischen) Dome erreichen darin eine Höhe, die kaum durch Donatello überboten wird, bei dem die Beobachtung der antiken Bildwerke und zugleich der Naturwirklichkeit bisweilen wie bei manchem Maler, nicht zuletzt bei Raffael, jenes Verwechseln von Kunst und Wissenschaft zeitigt, das sich seither leider nur zu oft beim Dutzend wie bei einzelnen Führern vorgedrängt hat. Die Vermeidung dieser Gefahren des Nahbildes ist nur den Größten gelungen, weil sie die Darstellung als Ausdruck ihrer nach Rasse und Einzelseele starken Natur derart emporhoben, daß sie selbst im engen Rahmen des Bildes Großkünstler blieben. Leonardo, Michelangelo, Giorgione, Dürer und Rembrandt werden darin mit einzelnen Werken für immer Führer sein.

Seine Eigenkraft bewährt der Norden auf darstellendem Gebiete wie einst der asiatisch-arische Osten in der Landschaft und ihrer Umbildung aus Naturnachahmung in Ausdruck. Darin reißt er schließlich auch den Süden mit. Was Dürer in seinem Allerheiligenbilde mit der Morgenröte und den tief über die Seelandschaft sich herabsenkenden Wolken an seelischem Gehalt in eine durch die Überlieferung abgegriffene Darstellung bringt, das hat auch in Goethes Gemüt tief Wurzel geschlagen. Man gedenkt der mazdaistischen Hvarenah-Landschaften, wenn man ihn sagen hört, das ein für allemal großartigste Symbol sei eine untergehende Sonne über dem Meere. Der Klassiker wird zum Romantiker, wenn er darunter die Legende gesetzt wissen will: „Auch im Untergehen bleibt sie dieselbe."

---

Der Ursprung der christlichen Kirchenkunst ist viel entschiedener an Boden, Rasse und Volk gebunden, als man bisher in Unterschätzung der von der Apostelgeschichte für die jüdische Diaspora gegebenen Völkerliste ahnte. Alle geistige Bewegung bleibt diesen Gegebenheiten der Erde gegenüber an der Oberfläche, ändert das oder jenes, gibt sich fremden Einflüssen gefangen, ja verliert sich selbst — aber sie bringt

keine neuen, entscheidenden Werte hervor. Das Christentum, beziehungsweise seine bildende Kunst hat keinen wurzelechten Stamm: es wird überall, wo es hindringt, auf jene örtlich und völkisch verschiedenen Unterlagen gepfropft, wie sie um die Zeit des Religionsstifters und bis um 400 nebeneinander bestanden. Folge ich der Liste der Apostelgeschichte, dann sehe ich das jüdische Volk die Fäden seiner Ausbreitung nicht in erster Linie nach Kleinasien und Rom spinnen, sondern zu Parthern, Medern, Elamitern und Mesopotamiern, also gerade zu jenen Völkern, die Schöpfer des Wölbungsbaues sind und jener verkleidenden Ausstattung, die in erster Linie schmückt, nicht darstellt.

Das bildlose Judentum übergibt das neu entstandene Christentum an den Mazdaismus zu einer Zeit, in der die unteren Volksschichten wieder die Oberhand gewonnen und die Sasaniden noch keine Staatsreligion daraus gemacht hatten. Die Mosaiken von Rom und Ravenna liefern den deutlichsten Beleg in einer für den Schmuck von Gewölben besonders ausgebildeten Verkleidungsart. Die Kirchen Armeniens treten gegen diese von der holzgedeckten Basilika vor allem in den Apsiden übernommene Kunstgattung fast an historischem Interesse zurück. Die zierende und landschaftliche Ausstattung, die von Iran herüberwandert, bildet in Rom und Ravenna auch noch in jener Zeit eine anmutige Unterschicht, als die semitisch gedachten Menschengestalten überhand nehmen. S. Cosma e Damiano und Classe freilich sind im 6. Jahrhundert geradezu Anachronismen. In dieser Zeit hatten bereits Semitismus und Hellenismus jenen Bund geschlossen, der dann dauernd jene christliche Richtschnur blieb und gegen den der Iranismus durch die Bilderstürme immer schwächer ankämpfte.

Bei all diesen Kreuzungen von Boden, Rasse, Volk und geistiger Strömung darf Indien nicht unbeachtet bleiben. Auf dem Gebiete der bildenden Kunst besteht ein Zusammenhang, der Gandhara in der Buddhagestalt und der Anordnung der Szenen aus seinem Leben in so engen Beziehungen zum kleinasiatischen und semitischen Christentume zeigt, daß die Tatsachen, die jetzt in der Elfenbeinplastik zutage kommen, nicht weiter überraschen. Der Übergang von der indischen Symbolik zur historischen Richtung von Gandhara findet darin seine Erklärung. Der Zusammenhang der christlichen Kunst mit Indien zeigt sich besonders stark und heute noch gangbar auf ägyptischem Boden.

Es wird also notwendig sein, daß neben der bisherigen Forschungsrichtung, die das Christentum lediglich zwischen Hellenismus und Rom eingebettet sieht, eine zweite entsteht, die es auf dem Boden des asiatischen Hellenismus, des Iranismus und Semitismus ins Auge faßt. Im allgemeinen läßt sich sagen, daß die eigentlich schöpferische Zeit der christlichen Kunst um 400 endet und der Brief des Nilus den Umschwung von der unbefangenen Art der Gemeinden des Ostens zu der

starren Forderung der Kirche des Mittelmeerkreises gut beleuchtet. Nur im europäischen Norden blieb eine frische Zeugungskraft bestehen, die dann im 12. Jahrhunderte zum Entstehen jener Blüte christlicher Kunst führte, die wir gern „Gotik" nennen. Sie erwuchs — wie die Baukunst Armeniens auf Grund des verlorenen iranischen Rohziegelbaues — so in Nordfrankreich in Anlehnung an eine verlorene Holzbaukunst, in beiden Fällen unter Voraussetzung eines hochentwickelten Stein-, beziehungsweise Gußwerkes. Es wird der Arbeit von Geschlechtern bedürfen, um diese Strömungen über die ersten Spuren hinaus, die ich nachweisen konnte, in ihr breites Bett zu leiten und die Verzweigungen und schöpferischen Neuerungen nachzuweisen, die das Gesamtbild so überaus reich gestalten. — Mit aller Feststellung solcher historischer Tatsachen allein ist uns aber nicht gedient; diese Tatsachen müssen — kritisch geprüft und gesichtet — als Rohmaterial für den Vergleich dem Wesen nach dienen. Hier erst beginnt die Arbeit des Fachmannes und der planmäßigen Entwicklungsgeschichte.

Ich habe auch im vorliegenden Buche — zum wievielten Male in den letzten Jahrzehnten! — versucht, eine jener Lücken auszufüllen, die es bisher unmöglich machten, über altchristliche Kunst, bezw. das Aufkommen des Mittelalters entwicklungsgeschichtlich zu arbeiten. Byzanz und die hellenistischen Großstädte, dann Kleinasien, das nordmesopotamische Städtedreieck, Armenien, jetzt Iran, rückten so in die Reihe der Gegebenheiten, mit denen gerechnet werden muß. Ist damit endlich der in Betracht kommende Kreis geschlossen? Bleiben keine Lücken mehr übrig? Am Rande des erweiterten Gesichtskreises tauchen Indien und Ostasien auf. Das transoxanische Dreieck bildet den Ort des Austausches, von dort gehen die Wege nach dem Norden bis Skandinavien und nach dem Süden bis zu den syrischen Stapelplätzen. Man hat sich um den indischen Ursprung des Fischsymbols gestritten (Pichel-Oldenberg) und buddhistische Tempel in Turkestan als Mittler angenommen, bezw. abgelehnt. Um solche Kleinigkeiten geht es nicht. Mazdaismus und Buddhismus stehen mächtig entwickelt da, als das Christentum in ihre Gebiete vordrang. Das sollte nicht länger über der Auseinandersetzung mit dem Hellenismus, wie sie jetzt die klassischen Philologen und Archäologen in die Hand genommen haben, vergessen werden. Aber freilich, wer kennt die transoxanischen Denkmäler! Und bei China ist es nicht anders. Man wird da, insbesondere für das italienische Quattrocento nocc recht merkwürdige Überraschungen erleben.

---

Die Vorträge über den Ursprung der christlichen Kirchenkunst — sie sehen absichtlich von der Gräberkunst ab — haben den Verfasser im vorstehenden geschichtlichen Teile zu einer, wie manche sagen, völligen „Umwertung aller bestehenden Werte" geführt, und zwar deshalb, weil er nicht im Wege der Kenntnis einer Einzelsprache

neue Beobachtungen für ein bestimmtes Einzelgebiet machte, sondern mit dem Vorteil einer richtigen Weltsprache, eben der bildenden Kunst, durch alle Gebiete Vorderasiens wandern und so das Ganze erfassen konnte. Wenn wir einst vorwiegend die lateinischen Quellen, zuletzt auch die griechischen und syrischen im vollen Umfange gelten ließen, so kann der Kunstforscher überdies die Lücke der volkstümlichen Pehlewiliteratur ausfüllen und von den noch in der Entzifferung begriffenen Denkmälern Chinesisch-Turkestans Nutzen ziehen. Den Ausschlag aber gab Armenien und die von dort aus gewonnene Erkenntnis, daß dieses Land zusammen mit dem Heimatboden seiner das Christentum einführenden Dynastie, den Arsakiden, dem Norden zuzurechnen sei und als ein ganz eigenartiger Einschlag in die Südkulturen Vorderasiens gelten kann. Der Islam wäre von den Arabern und das Christentum von den Juden aus geistig nie zu dem geworden, was beide zum mindesten in der bildenden Kunst bedeuten, wenn nicht der wirtschaftlich unter ähnlichen Bedingungen lebende Iranier und seine religiöse Kunst, die des volkstümlichen Mazdaismus, beiden Bewegungen seine Formkraft geliehen hätte. Die Frage nach dem Ursprunge der christlichen Kunst ist nicht zu lösen, wenn man, im Grunde übereinstimmend mit der alten Hegelschen Auffassung von der Bedeutung dessen, was er „Inhalt“ nennt, eine immanente Entwicklung annimmt. Es ist mit Recht darauf hingewiesen worden (Karman), daß Erklärer wie Wickhoff und Riegl einfach in diesem Sinne an Stelle des nur Inhalts die Form gesetzt haben. In der Zeit des Werdens der christlichen Kunst ist der Entwicklungsgedanke mehr denn je gebunden an die Kenntnis des vollen Umfanges von Rasse und Volk, Rohstoff und Zweck, sowie an eine klare Unterscheidung der geistigen Werte bildender Kunst. Ich will daher diesen entwicklungsgeschichtlichen Versuch abschließen mit einer planmäßigen Zusammenfassung der rein künstlerischen Ergebnisse.

## VIII. PLANMÄSSIGE WESENS- UND VERGLEICHENDE KUNSTFORSCHUNG.

In den vorhergehenden Abschnitten war öfter eine Arbeitsrichtung der Kunstgeschichte zu streifen, die über die Beschreibung und Sichtung der Denkmäler und die Quellenforschung hinaus auf die Feststellung der Entwicklung und ihre Erklärung überleitet: die Wesensforschung. Sie bildet den Kern unseres Faches. Während die Geschichtsforschung ihr vorangeht und ihren Arbeitsstoff vorbereiten hilft, wendet sie sich ganz dem Kunstwerke selbst zu und schafft so die Voraussetzung für die dritte Forschungsrichtung, die entwicklungsgeschichtliche, die in engster Zusammenarbeit mit den Erkenntnissen in anderen Lebenswesenheiten schafft, nicht nur der nahe verwandten Ton- und Sprachkunst, sondern auch mit jeder Art Forschung über Macht und Besitz, Recht und Sitte, Wirtschaft, Technik und so weiter. Es sind dies jene Lebensbetätigungen und -wesenheiten, die mit der bildenden Kunst in engerer Fühlung stehen und deren wissenschaftliche Bearbeiter gern in Beziehungen zur Kunstforschung treten möchten, aber es ohne Erfolg tun, weil der Kunstbeamte und -gelehrte von heute zu einseitig historisch in dem engen und bequemen Kreise seiner kleinen europäischen Sondergebiete eingesponnen ist, als daß er diesen Grenzverkehr ernstlich pflegen könnte. Es muß eine Stelle geben, die pflichtgemäß die Gesamtheit der Fragen über bildende Kunst im Auge zu behalten hat, und das sind, solange nicht Forschungsinstitute mit einigen festbesoldeten Stellen reife Arbeitskräfte zur Verfügung haben, die kunsthistorischen Institute der Universitäten, die Hörer aller Fakultäten heranziehen und gedanklich über ihre Studienzeit hinaus festzuhalten suchen.

Was ich „Wesensforschung“ nenne, baut auf dem Grunde geschichtlicher Tatsachen und hat nichts zu tun mit Ästhetik oder sogenannter allgemeiner Kunstwissenschaft, denen sie mit der Beschränkung auf die bildende Kunst und das Kunstwerk sachlich gegenübersteht. Sie geht auch nicht den psychologischen Weg, sei es beim Beschauer, sei es beim

Künstler, sondern hält sich ausschließlich an die am Kunstwerke, das nach Zeit, Ort und Gesellschaft festgestellt ist, gemachten Erfahrungen. Sie stellt der Arbeitsrichtung der Historiker und Philologen, der Psychologen und Ästhetiker ihre eigene gegenüber und kann mit ihnen nur hilfswissenschaftlich verkehren, berührt sich dagegen nahe mit der Wesensforschung der ebenfalls auf Grund der geschichtlichen Erfahrung arbeitenden anderen Kunstgebiete, wie Dichtung und Musik, dann aber solchen über jene Lebenswesenheiten, die zum Teil oben aufgezählt wurden. Doch kann sie auch mit ihnen erst verkehren, wenn sie selbst auf eigenen, festen Füßen steht.

Das vorliegende Buch hat gezeigt, wie eng sich alle diese Lebensgebiete untereinander berühren und die Schicksale der bildenden Kunst bestimmen. Die Religion selbst und die christliche im besonderen, die wir als Führer nahmen, tritt bei näherem Zusehen stark zurück. Wir vermochten das Werden und Blühen in den ersten eineinhalb Jahrtausenden nur zu verstehen, indem wir zuerst den geographischen und völkischen Gegebenheiten, dann dem Vergewaltigen der Gemeinden durch Kirche und Staat nachgingen. Wir sahen, wie schon in altchristlicher Zeit das nationale Nebeneinander des 4. Jahrhunderts im 5. und 6. umzusetzen gesucht wird zu größeren Einheiten, wobei die einzelnen Nationen des Ostens widerstreben und eine Stütze an dem zweiten Großstaate, Persien, gewannen, der, selbst nicht christlich, die Christen fördert, so lange sie im Gegensatz zu Rom stehen. So behaupten sich örtlich bedingte Kunstformen, die später über die Einschränkungen der Kirche und des Hofes hinaus im Abendlande zur Bildung von „Stilen“ führen, deren Keime durch Verkehr und Wanderungen bedingt sind und im Norden auch durch bodenständige Triebe ergänzt werden. Nord und Süd, Ost und West erweisen sich in der Entwicklung stärker als alle kirchlichen und staatlichen Mächte, sind aber ganz verschieden in Alter, Wirtschaft und Selbständigkeit.

Dementsprechend dürfte in den vorhergehenden Abschnitten ziemlich deutlich geworden sein, daß drei Arten der bildenden Kunst im Kirchenbaue der altchristlichen Zeit nebeneinander hergehen und sich dann (zum Teil wenigstens) ohne enger zusammenzugehören miteinander verbinden: die Bauformen selbst, ihre ursprünglich bildlose Ausstattung und die Darstellung. Der Längsbau dringt in den Breitraum ein, die Kuppel in beide; die Ausstattung des Gewölbebaues erobert die holzgedeckte Basilika, die Darstellung verdrängt die ursprünglich bildlose Art und setzt sich allmählich mit jeder Bauform und ihrer Ausstattung zwangsweise auseinander. Haben wir bisher die örtliche, zeitliche und gesellschaftliche Abgrenzung dieser miteinander ringenden Gruppen zu beleuchten gesucht, so wäre jetzt zusammenfassend zu zeigen, wie sich daraufhin das Gesamtbild der christlichen Kunst darstellt. Ich nehme an, daß sich ihr Kreislauf im wesentlichen mit Entstehung von Vignolas

Gesù vollendet hat und daß der wichtigste Drehpunkt in dieser Entwicklung der Übergang der Führung vom Morgen- auf das Abendland ist, in dem dann um 1600 etwa die Mischung des ursprünglich örtlich auseinander Liegenden vollständig durchgeführt erscheint. Es ist nicht Sache dieses Buches, zu fragen, was dann weiter daraus wird. Uns beschäftigt hier nur das zuerst örtliche Neben-, dann zeitliche Hintereinander und wie die Führer der Gesellschaft daran arbeiten, sich alle Künste zu unterwerfen. Um 1600—1650 sind Hof, Kirche und humanistische Durchschnittswissenschaft so sehr eins geworden, daß sie sich fast untrennbar in die Hände arbeiten und jede persönliche Regung, vor allem in Religion und Kunst, mit vereinten Kräften unterdrücken.

Die Vielheit der Bewegungen bis 1600 war bis heute kaum als Wesen zu fassen, wir standen ihr als Erben zu nahe. Auch ist die systematische Forschung in der Kunstgeschichte noch kaum geboren, wenigstens planmäßig nicht. Man wird mir daher wohl einige Nachsicht zubilligen und den lebenslänglich arbeitenden Fachmann nicht gleich uferlos schelten, wenn er in diesem Schlußabschnitte auch diese schwierige Aufgabe anzugehen versucht. Er hat in seinen Werken stets darauf durch die Tat hingewiesen, zuletzt im Aufbau seines Armenienwerkes, weil er das eben für die Aufgabe des Fachmannes hält und ihr Umgehen für das Einbekenntnis dilettantisch ausweichender Bequemlichkeit. Irren ist menschlich, aber Ausweichen pflichtvergessene Feigheit, Faulheit oder — Unvermögen. Der Wissenschaft ist mit Halbheiten und Schlagworten nicht gedient: namenlose Geschichte und die ausschließliche Beobachtung von Form- und Farbentatsachen zum Zwecke der Beschaffung sogenannter objektiver Maßstäbe sind Ausflüchte für solche, die nicht das Ganze durchdenken wollen. Nur aus tatsächlichen Versuchen kann der Rahmen einer planmäßigen Wesensforschung herauswachsen, nicht aus Theorien oder Einseitigkeit.

Im vorliegenden Buche wurde die christliche Kirchenkunst von einem Fachmanne auf dem Gebiete der Forschung über bildende Kunst nach ihrem Ursprunge hin untersucht. Daraus ergaben sich Wege, die andere sind als die üblichen der bisher um diese Frage bemühten Wissenschaften der Kunstgeschichte und Archäologie. Die wichtigste Neuerung dürfte die sein, daß die erhaltenen Denkmäler nicht an sich und in ihrer Zeitstellung entscheiden — das hieße wie bisher den Zufall zum Meister der Geschichte machen —, sondern lediglich den Anlaß bieten, ihre Werte festzustellen und die Möglichkeit des Ursprunges ihres aus diesen Werten zusammengesetzten Wesens zu erwägen. Es ist die Methode der vergleichenden Wesensforschung, wie ich sie nenne, um die es sich hier handelt. Nicht das Denkmal an sich, sondern die in ihm greifbaren künstlerischen Werte werden ins Auge gefaßt, die Methode des Rückschlusses bezieht sich nicht gerade auf ihr

Zusammenwirken in dem einen erhaltenen Beispiele, sondern auf die einzelnen Werte selbst, die sein Wesen bedingen, und zum Vergleich mit anderen Denkmälern führen, in denen sie ganz anders verbunden sein können. Die Voraussetzung ist, daß zunächst bezüglich des Wesens der bildenden Kunst, der Werte, aus denen es sich zusammensetzt und der Art ihrer Erforschung eine Abmachung getroffen werden muß. Diese Einigung darf nie für mehr als eine Hilfsannahme angesehen werden, sie hat rein wissenschaftlichen Zweck.

Die bildende Kunst ist wie jede geistige Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt an eine bestimmte Lebensbetätigung gebunden, die Freude am Handwerk und an der für die Anschauung arbeitenden Hand im besonderen. Will man also über diese Unterlage ins klare kommen, dann muß man zunächst den Voraussetzungen nachgehen, unter denen Rohstoff und Werk bei der wechselnden Bildung der Erdoberfläche zur Geltung kommen. Dann folgen die geistigen Werte als Ergebnis der Auseinandersetzung von Mensch und Welt. Es ist die Welt des „Mittelalters", die uns beschäftigt. Wir sahen uns den Menschen an, der in den für den Ursprung der christlichen Kunst in Betracht zu ziehenden Teilen der Erde auftritt, also nach seiner „Rasse" zunächst, wobei sich als Erreger wohl ein kleiner semitischer Stamm, die Juden, als eigentliche Träger aber eine großsemitische und zwei arische Gruppen, die europäische und iranische, ergaben, von denen die letztere bisher samt ihrem Boden völlig vernachlässigt wurde. Wir gingen dann den einzelnen Zweigen des Kunstschaffens, der Baukunst und ihrer Ausstattung nach und teilten letztere entsprechend der Gesinnung der arischen Gruppen nach Schmuck und Darstellung. Es erübrigt, wie gesagt, zum Schluß, in diese auf den besonderen Zweck dieses Buches — Ausfüllung einer für die bisherige Auffassung verhängnisvollen Lücke — gerichtete Untersuchung die dem Wesen der bildenden Kunst entsprechende planmäßige Ordnung zu bringen. Indem ich so eine unbeeinflußbar selbständige Anschauungsweise einführe, entgehe ich all den Vergewaltigungen, die die systematische Behandlung der altchristlichen Kunst erfahren hat. Wickhoff wollte sie aus einer weströmischen, Riegl aus einer oströmischen Reichskunst, Sybel aus dem Hellenismus, Rivoira aus Rom und Italien erklären und diesen Historikern gegenüber Schmarsow aus ästhetischen Überlegungen. Ohne persönlichen Standpunkt, rein sachlich genommen, ist die Frage nur auf breiter geographischer Grundlage im Wege des Vergleiches zu lösen, für den ein Plan der künstlerischen Werte den Ausgangspunkt bilden muß. Mit der Beschränkung auf Bildnerei und Malerei und den Scheuklappen, die nur Idealismus und Naturalismus der „Darstellung" sehen lassen, kommt man solchen Fragen nicht bei. Ich gehe nach einem Plane vor, der sich mir im Laufe einer Lebensarbeit bewährt hat, und gebe ihn in seiner kürzesten Aufstellung:

| | I. Handwerk<br>1. Rohstoff und Werk | II. Geistige Werte<br>Welt | |
|---|---|---|---|
| | | Bedeutung | Erscheinung |
| Mensch (Künstler) | Sachliche Gebundenheit | 2. Gegenstand | 3. Gestalt |
| | Persönliche Freiheit | 5. Inhalt | 4. Form |

I. Das Handwerk. Man glaubt, daß in so vorgeschrittener Zeit, wie es die der Entstehung der christlichen Kunst ist, mit den örtlichen Gegebenheiten von Rohstoff und Werk nicht mehr zu rechnen sei. Als bester Beweis gilt, daß sich eine Einheitsform, die holzgedeckte Basilika, ein einheitliches „Kunstwollen", das hellenistische, römische, spätrömische, mittelalterliche, oder wie sonst es genannt werden mag, durchsetzen konnte. Wir sahen, wie verhängnisvoll diese oberflächliche Anschauungsweise ist. In den Großstädten kann man freilich alles „wollen", weil das Handwerk dort aus aller Welt zusammenströmt und der Machtwille wirtschaftlich jedes Mittel zu erpressen vermag. Aber in den breiten Landgebieten, die den Ausschlag geben und in denen die Kunst lang unverfälschte Natur aus Menschenhand bleibt und der Allgemeinheit, nicht der Macht, beziehungsweise deren Willen dient, entscheidet, was zunächst das Handwerk anbelangt, der Boden. Bezüglich der Baukunst wird eine allgemeine Überlegung am Platze sein.

1. Rohstoff und Werk. Sie sind das Beharrende, von dem kein großstädtisches Alleshaben und -können dauernd freimacht. Eine Karte der in jenen Landesteilen, die für den Ursprung der christlichen Kunst in Betracht kommen, bodenwüchsig zur Verfügung stehenden Baustoffe wäre hier der einzig richtige Ausgangspunkt.

*A*. Baustoff. Der Kunstforscher kommt durch den Vergleich auf geographischer Grundlage dahin, anzunehmen, daß es nur wenige Länder gab, die nicht ursprünglich vom Holzbau ausgegangen wären. Diese Annahme drängt sich noch beim Entstehen der christlichen Kunst auf. Nicht die Einführung der holzgedeckten Basilika gibt den Ausschlag, wohl aber der Gegensatz zwischen Mesopotamien und Iran, Teilen des damaligen persischen Reiches, von denen das eine die Tonne, das andere (wie sich von Armenien aus zurückschließen läßt) die Kuppel in den Kirchenbau eingeführt hat. Dieser Gegensatz überrascht deshalb, weil in beiden Ländern der ungebrannte Lehmziegel der gegebene volkstümliche Baustoff war. Die verschiedene Anwendung scheint nur

verständlich daraus, daß in Iran der arische Holzbau, bei der Deckenbildung auf kurze Hölzer übertragen, zur Übereckkuppel geführt hat, in Mesopotamien dagegen ein solcher Einfluß nicht vorlag.

Es muß auffallen, daß Mesopotamien in dieser seiner Bedeutung ebenso unbeachtet blieb wie Iran. Dies rührt wohl daher, weil der Holzbau, wo er nicht wie in China bis auf den heutigen Tag herrschend blieb, in Vergessenheit geriet. Die alten Holzformen wurden anfangs unverändert übernommen, dann aber in Steinart weitergebildet, so in Indien und Hellas. Iran und Mesopotamien, Ziegelländer, die nie den Steinbau in breiter Schicht einführten, wurden so in verschiedener Art der Wurzelboden des Wölbungsbaues in christlicher Zeit. Da er schließlich in der Entwicklung entschied, so konnten wir den vom christlichen Hellenismus der Mittelmeerküsten eingeführten holzgedeckten Längsbau vernachlässigen.

Wenn diese für den Ursprung der christlichen Kunst entscheidenden Annahmen bisher nicht auftauchten, so liegt dies nicht so sehr daran, daß man in sträflicher Einseitigkeit den Blick gerade nur auf die eine Gruppe, Rom und den Mittelmeerkreis, gerichtet hielt und es gar nicht der Mühe wert fand, die Spuren christlicher Kunst im Osten aufzusuchen — der Widerstand, den meine darin wegweisenden Arbeiten finden, ist für die lieb gewordene Gewohnheit bezeichnend —, sondern zugleich daran, daß Denkmäler altchristlicher Kunst in manchen der entscheidenden Gegenden überhaupt nicht erhalten sind, besser gesagt, nicht erhalten sein können — aus einem sehr einfachen Grunde: weil es sich eben um Stammgebiete des Lehmziegelbaues handelt. Die alten Kirchen dürften dort im besten Falle heute Erdhaufen bilden — im Oberbau. Den Grundmauern wird vereinzelt noch durch Ausgrabungen beizukommen sein. Wer aber unternahm bis jetzt in Mesopotamien und Iran auf christliche Kirchen hin Grabungen?

Der Rohziegelbau ist ähnlich vergänglich wie das Holz. Es gehört die trockene Luft von Ägypten, Seistan oder Chinesisch-Turkestan dazu, Reste bis auf unsere Zeit kommen zu lassen. Erst wo Gußmauerwerk (Paläste des Fars), gebrannter Ziegel (Taq-i-Kisra) oder Steinbelag (Armenien) dafür eintraten, sind aus der Überlieferung im Wege des Rückschlusses Spuren seines einstigen Vorhandenseins nachweisbar. Sie führen darauf, daß es im Osten des Euphrat und Tigris eine ausgedehnte volkstümliche Schicht gegeben haben muß, die die Kunstforschung sehr mit Unrecht völlig unberücksichtigt läßt.

Sind für den Ursprung die Voraussetzungen des Bodens und der Pflanzendecke maßgebend, so stellt die Ausbreitung ein Netz von Knotenpunkten, Zügen und Gegenzügen dar, wie sie im Wesen des machtbestimmten Verkehrs liegen. Konstantin hat Knotenpunkte christlicher Kunst in Rom, Konstantinopel und Jerusalem geschaffen, seine Nachfolger in Mailand und Ravenna. Es ist die Frage, ob sie auf den

Fahrstraßen des natürlichen Verkehrs liegen. Dort stehen die Einzelfälle, deren Schicht unter Umständen auf sehr weit entferntem Boden zu suchen ist. Diese Schichten selbst aber bewegen sich unabhängig von den Knotenpunkten nach den natürlichen Richtlinien des Weltverkehrs; daneben entscheiden Völkerwanderungen, Pilgerfahrten und anderes. Es findet auf diesem Wege eine Anpassung des Handwerkes statt, wie sie die manus gotica in Gallien, die magistri commacini in Oberitalien, die gotischen Bauhütten der Kreuzfahrer im heiligen Lande und die persischen Stuckatoren einst ebenso darstellten wie in der Neuzeit die italienischen. Dazu kommen gewaltsame Verpflanzungen von Handwerkern. Sie sind besonders aus dem Gebiete der Luxusgewerbe mehrfach bekannt. Alles das hat nicht selten auf das Werden der christlichen Kunst Einfluß gewonnen.

*B.* Werk. Auf diese Voraussetzungen des Baustoffes und seiner Bearbeitung gehen die verschiedenen Werkarten zurück, mit denen wir es zu tun hatten. In der Baukunst das Holzdach, die Tonne und Kuppel, beziehungsweise die Säule, der Pfeiler oder die Mauer, in der Ausstattung die wachsende Art der Holzbaukunst in der Antike und „Gotik" oder die Verkleidung in den Rohziegelländern. Hier ist ja nur zusammenfassend auf den Reichtum an Voraussetzungen zu verweisen, mit dem die christliche Kunst, an der Grenze zwischen Ost und West entstehend, von vornherein zu wirtschaften hatte. Die Religion selbst wird zum Träger eines Austausches, einer Ausbreitung der verschiedenen Werkarten von den einzelnen Stammländern aus. Wir hatten bisher keine rechte Ahnung von diesen Verhältnissen, nahmen das gerade in dieser Hinsicht so außerordentlich reizvolle erste Jahrtausend, samt der folgenden „Stil"-Entwicklung des Abendlandes immer als eine womöglich rein europäische Angelegenheit, was sie durchaus nicht ist. Auch die höfische Kunst des alten Orients und später die von Rom und Byzanz gibt nicht den Ausschlag, sondern die volkstümliche Bauart, im Norden in Holz, im Süden wechselnd, in Mesopotamien und Iran in Ziegel, damit zugleich die vorläufig noch kaum zu ahnende Menge von Verkleidungswerkarten, die für diese Rohziegelbauten bestanden. Kann man die rein baulichen Grundlagen der Entwicklung am besten von der christlichen Wölbungskunst aus erschließen, so die der Ausstattung in einzig überzeugender Art von Armenien und dem Islam aus. Der Kunsthistoriker sah bisher immer nur zwei weltverschiedene Richtungen in der Kunst der beiden letzten Stifterreligionen — Christentum und Islam — verkörpert. Daß sie zum Teil aus einer Wurzel entsprungen sein könnten, ahnte niemand, außer man riet gewohnheitsmäßig auf die Antike. Auswahl und Richtung wurden bestimmt dadurch, daß das Christentum den Innenraum pflegte und sich schließlich am Mittelmeere auslebte, der Islam dagegen vom offenen Hof ausging und in der Ausstattung das Erbe Irans antrat.

In Europa wird seltsamerweise die alte Bauweise in Holz am Ende der römischen Zeit nochmals vom Süden her wenigstens in der Deckenbildung vorherrschend. Von der volkstümlichen Bauweise des Nordens, dem reinen Holzbau, ist für das erste Jahrtausend nichts erhalten, sie ist künstlerisch so gut wie unbekannt. Aber wir können von den jüngeren skandinavischen Holzkirchen einerseits zurückschließen, daß noch in die sogenannte „Gotik" manches von ihrer wachsenden Art eingeströmt sein dürfte, andererseits vom Oseberg-Schiff, Urnäs und den altgermanischen Altsachen her, daß die „Gotik" nicht so sehr einen völligen, vom Steinbau ausgehenden Umschwung bedeutet, als die folgerichtige Auswirkung des Empfindens wachsender Kraft. Sie opfert die ursprüngliche Bildlosigkeit einer allmählich überwuchernden Körperhaftigkeit. Italien übernimmt dieses Denken und gestaltet das im Norden an das Bauen gebundene Bilden für die Nahsicht um. Auf die Malerei gehe ich hier nicht nochmals ein.

Das Eindringen der östlichen Verkleidungswerkart in die römischen Basiliken, vor allem in deren gewölbte Apsis, führt einen völligen Wandel des künstlerischen Sehens auch im westlichen Mittelmeerkreise und der nachfolgenden europäischen Kunst herbei. Dadurch, daß die Gesinnung des Ostens, die an die Wölbung gebunden ist, mit der holzgedeckten Basilika vordringt, entsteht das sonderbarste Zweigespann: abgelebtes Wachstum und zugleich Verkleidung. Es findet später vom Norden her Verständnis, wo ja neben dem Holzbau die flächenfüllende Aufgabe der Kunst allein geübt wird.

Ob ich vom Osten oder Norden ausgehe, immer werde ich die von Gottfried Semper am unrechten Geschichtsstoffe durchgeführte Bedeutung von Stoff und Werk für die Kunstentwicklung bestätigt finden. Auch wenn ich die Geschichte der neueren Kunst in Europa — im Gegensatz zur antiken — mit der Völkerwanderung beginnen lasse, steht das Handwerk maßgebend am Anfange: Das Flechten, Ritzen, Schneiden und so fort in Holz, Metall, Leder und allen möglichen Faserstoffen. Noch im Beginne der christlichen Zeit bewahrten also die nach dem Süden vordringenden Germanen ihre alte, wie es scheint bis auf die neolithischen Anfänge zurückzuverfolgende enge Verbindung mit dem Handwerke, in dem alle ihre künstlerischen Wertsetzungen begründet sind. So ist ihnen der Bedarf von Gegenstand und Gestalt in der bildenden Kunst fast unbekannt. Sie kennen nur Sachen und deren Ausstattung.

II. Die geistigen Werte. Der religiöse Mensch sieht die Welt durch eine Brille, die nur abgenommen werden kann, solange er nicht kirchlich gebunden ist oder gar Staat und Kirche Hand in Hand gehen. Beide machen Märtyrer in der Kunst: Künstler, Nationen und Kulturen werden der Sucht nach Machtentfaltung geopfert. Wir haben gesehen, wie ursprünglich die Gemeinden sich ihre Kunst schufen,

dann Kirche und Staat bestimmend auf die Schicksale der altchristlichen Kunst einwirkten. Der Künstler, dessen Wesen in der Freiheit wurzelt, tritt da, wo solche sachliche Gebundenheit die Oberhand gewinnt, als Persönlichkeit zurück, er steht dann im Dienste eines Kunstwollens, das heißt von Mächten, die ihn für ihre Zwecke ausbeuten, und wird so nur zu oft ausschließlich Handwerker. Die Folge davon ist, daß dann bald Gegenstand und Gestalt eintönig wiederkehren, die Form ohne Inhalt bleibt und die Entwicklung in ausgefahrene Geleise, „Stile“, gerät. Es ist die Aufgabe des Forschers, Blüten, die in religiöser Freiheit oft unter schweren Kämpfen gediehen, nachzuweisen; sie behalten auch für die Gegenwart anspornenden Wert. Das dagegen, was wir „Stile“ nennen, mag dem Handwerk von heute und so mittelbar auch mehr oder weniger dem Künstler dienen. Geistig läutern kann die Forschung nur, wenn sie erklärt, nicht einfach sichtet und beschreibt; dann erst kommen die bestimmenden Werte in ihrem Ursprunge zutage. Der denkende Künstler mehr noch als der gereifte Mensch der Gegenwart hat ein Recht, von der Forschung solche Erklärungen zu fordern.

Es mag Sache der allgemeinen Geschichte sein, dabei die willkürlich gewordene Gesellschaft: im gegebenen Falle Kirche und Staat, in den Vordergrund zu stellen; der Fachmann für bildende Kunst wird im Gegenteil möglichst vom Boden, der Nation und dem einzelnen Künstler ausgehen. Die Persönlichkeit allein, das heißt natürliche Einheiten, Massenpersönlichkeiten oder Einzelne, nicht künstliche Gemeinschaften, sind schöpferisch. Eine Kunstgeschichte ohne Namen, die den kunstausbeutenden Willen über das urhebende Drängen stellt, kann dem unkünstlerisch Gebundenen, der Nachahmung beikommen, nie dem, was neue, künstlerisch fruchtbare Werte in die Entwicklung wirft. Wenn ich beobachte, daß überall in Europa im 16. und 17. Jahrhundert die gleichen Werte auftauchen, so ist das zum Teil mit Hof, Kirche und Humanismus nach dem Norden wandernde und abfärbende Mode, deren Umklammerung sich nur der Große um den Preis der Verelendung entziehen konnte (Rembrandt), zum Teil aber gerade die auch im Süden siegreich zur Geltung kommende nordische Eigenart. In altchristlicher Zeit war es, seit Kirche und Staat zu Macht und Besitz gelangten, nicht anders.

Religiöse Bewegungen sind selten auf den Boden ihres natürlichen Wachstums beschränkt geblieben, die Weltreligionen vor allem traten erobernd und unterwerfend auf. Das Christentum breitete sich freilich nicht gleich mit einem Hiebe wie der Islam durch Gewalt aus, es kannte Jahrhunderte der Freiheit. Erst seit 300 etwa wird es eine kriegerische Macht nach jeder Richtung hin. Vorher schon, in den Jahrhunderten der Freiheit aber waren jene Kunstformen entstanden, die für den weiteren Verlauf bestimmend wurden. Es darf uns nicht

täuschen, daß Rom im 4. und 5., Byzanz im 5. und 6. Jahrhundert innerhalb dieser Strömungen Richtung nahmen; bestimmend wurden nicht die dort aufgekommenen willkürlichen Zusammenschweißungen künstlerischer Werte, sondern die dabei in Betracht kommenden Werte selbst, die trotz aller politischen und kirchlichen Macht ihre bodenständige Eigenart in freizügiger Ungebundenheit zu solchen Ländern und Völkern trugen, die Rom und Byzanz gegenüber dauernd oder zu Zeiten eigene Wege gingen.

Bedeutung. Man hat geglaubt, das Wesen der christlichen Kunst aus dem Eindringen tieferer Bedeutungen verstehen zu können. Daraus aber ergaben sich Widersprüche, weil ja ganz offenkundig zugleich ein überaus starker, unmittelbar auf die Sinne wirkender Strom festzustellen ist. Man nehme nur die Mosaiken und wie sehr sie sich neuerdings in der künstlerischen Welt wieder zur Anerkennung, ja Bewunderung durchsetzen: es ist die rein farbige Wirkung, die dabei den Ausschlag gibt, nicht allein die naturferne Art, die reiner Ausdruck scheint. Wir werden das Rätsel dieses Nebeneinanders erst lösen können, wenn wir uns das Zusammenwirken der verschiedensten nach Zeit, Ort, Rasse und Volk streng auseinanderzuhaltenden Kunstströme in der einen christlichen Zusammenfassung vor Augen halten. Freilich, dazu mußte erst schrittweise der Osten entdeckt werden. Byzanz zuerst, dann Kleinasien, Syrien, Ägypten, endlich Mesopotamien, Armenien und Iran — jetzt kommt für mich der europäische Norden daran. So viele Namen, so viele eigenartige Ströme oder aus solchen in verschiedener Mischung hervorgegangene Umbildungen. Die Werte, die hier zusammentreten, sind ganz andere als vorher im Mazdaismus oder Hellenismus und nachher im Islam. Aber einzeln genommen sind sie doch vielfach die gleichen. Eher könnte das geistige Wesen jeder dieser religiösen Einheiten durch das bestimmt werden, was jede für sich ausschließt. Das eigentlich Entscheidende aber ist freilich ein Drittes, scheinbar der die Kunst in seinen Dienst zwingende Wille, in Wirklichkeit der schöpferisch weiterführende, vom Osten übernommene Drang. Mit ihm wollen wir uns jetzt beschäftigen; er taucht in der Zeit des Überganges der Entwicklung vom Osten und Süden auf Europa und den Norden im besonderen überaus mannigfaltig auf.

2. Gegenstand (Zweck). Die Bauform der Kirche wird am Anfange nicht überall und ausschließlich bestimmt durch ihren Zweck, als Versammlungsraum der Gemeinde zu dienen. Vielmehr scheint es, daß zum Beispiel auf armenischem, das heißt altmazdaistischem Boden das Stiftergrab — wir wissen nichts von dem des Zarathuschtra — dauernd Einfluß gewann, mittelbar und abgeleitet vielleicht auch mehr als wir vorläufig durchschauen in Byzanz. In Nisibis stehen Kirche und grabähnliches Taufhaus noch nebeneinander, nur die Decken sind teilweise erneut; das Taufhaus ist mit der Vorhalle an die Südseite der Kirche

gebaut. Was hier nach dem Tode des heiligen Jakob († 338) geschaffen wurde, scheint nicht gemeingültig. In Armenien wurde das Stiftergrab selbst zum Gemeindehaus ausgebaut, beide waren eins wie später in S. Peter. Als die Kirche im 5. Jahrhunderte den gewölbten Längsbau selbständig einführen wollte, stieß sie auf den bereits feststehenden Brauch; das Ergebnis war die Vereinigung der Kuppel mit dieser Art Längsbau.

Anders am Mittelmeere. Dort herrschte von vornherein der Längsbau mit Holzdach als Gemeindehaus. In Jerusalem wurde er von Konstantin neben das Grab gestellt, durch ein Atrium in der Westostachse getrennt. Es ist eine Aufgabe für sich, dem Verhältnisse beider Zweckbauten prüfend nachzugehen; doch fällt jetzt schon auf, daß am Grabe des heiligen Vitalis in Ravenna sowohl wie am Grabe Karls des Großen in Aachen die Kuppel zugleich Gemeindehaus wurde, dagegen das Grab Konstantins in Konstantinopel und das der Galla Placidia als Kuppelbauten neben einer kreuzförmigen Kirche entstanden. Spielen da nicht zum Teil deutlich östliche Bräuche schon im Verhältnis von Zweck und Bauform herüber? Die holzgedeckte Basilika des Westens ließ solche Fragen freilich nicht aufkommen. Dort war infolgedessen auch von vornherein der Richtungsbau da, der dem ältesten armenischen Kirchenbau zum Beispiel fremd ist. In Armenien hat das Mittelquadrat vier Strebenischen, von denen die eine im Osten erst nachträglich durch den Einbau einer Bühne für den Altar zur Apsis gemacht scheint. Auch weisen die Funde in Kärnten darauf hin, daß Altarraum und Priesterhalbrund ursprünglich getrennte Dinge gewesen sein dürften.

Tatsache ist, daß das Ziel der Richtung im Westen und an der Ostküste des Mittelmeeres schwankt, die Strebenischen der armenischen Kuppelkirchen aber ohne Ausnahme nach den vier Himmelsrichtungen angeordnet sind. Die Längskirchen gehen hier wie im Innern Kleinasiens von vornherein ständig nach Osten und von diesen Ländergebieten aus wird dann die Ostung allgemein. In Küstensyrien, Ägypten und Nordafrika entstehen durch Aufrichtung einer Ost- gegenüber der alten Westapsis doppelchorige Kirchen, die, scheint es, auch noch in der frühen Kunst von Westeuropa nachwirken. Es ist nicht unmöglich, daß für das Aufkommen der Ostung in Armenien in den dafür bahnbrechenden Gebieten vorchristliche Voraussetzungen, etwa des mazdaistischen Sonnenkultes, bestimmend waren: man denke an das Morgenrot im Zusammenhange mit dem Erlösungsgedanken.

Dagegen scheint die nachträgliche Vereinigung von Versammlungsraum und Gotteshaus auf den Einfluß des antiken Tempels zurückzugehen und zuerst in den längsgerichteten Kirchen aufzutreten. Ich spreche immer vom Standpunkte des Beobachters der bildenden Kunst. Einsichtige Theologen werden damit eher etwas anzufangen wissen, als wenn ich ihnen nach dem Munde redete. Ist die Kirche als Ganzes

Gotteshaus oder wird im Versammlungsraum ein Teil dafür ausgespart? In Armenien wurde in einem um das Mittellot und die Höhe strahlenförmig ausgebreiteten Raum im Osten künstlich eine Altarbühne eingebaut, die etwa einen Meter über den Gemeinderaum erhöht und durch zwei seitliche Treppen zugänglich ist. Sie zerriß die Einheit des Bauganzen. Man glaubt die Unterlage für die späteren liturgischen Abendmahlsdarstellungen, in denen Christus als Priester von einem Altargehäuse aus nach der einen Seite Brot, nach der andern Wein an die Apostel verteilt, leibhaftig vor sich zu sehen.

Im Mittelmeerkreise fällt der Altar in den Abschluß der Längsrichtung. Das hat künstlerisch den Wert der Einheit, die Kuppel dagegen kämpft, auch wenn sie die angestammte Mitte verließ, dauernd mit der Höhe gegen die Apsis, den Blickpunkt in der Tiefe.

Die Kirche des Mittelmeerkreises ließ nur das längsgerichtete Gemeindehaus gelten; wo Kuppelgroßbauten entstehen, dürfen wir einen Eingriff der weltlichen Macht annehmen, die ihr Bedürfnis nach Wirkung vom Osten her befriedigte. So entstand wahrscheinlich S. Lorenzo in Mailand, so sicher S. Vitale in Ravenna und die Pfalzkapelle in Aachen. In letzteren beiden war es nicht das Grab des Stifters allein, das die Form bestimmte. Die Einfügung der Empore weist auf die Absicht, zugleich eine Reichsversammlungshalle zu schaffen. Ganz anders in Armenien; dort herrschte ursprünglich ausschließlich die Kuppel (Nerses III. dachte in Zwarthnotz wohl auch an eine Art Reichshalle); aber die Kirche drängte dort, seit sie sich im 5. Jahrhunderte mit Nisibis, Edessa und Byzanz verbrüdert hatte, zur Längsrichtung und setzte sie dann tatsächlich, mit der Kuppel allerdings, im Wege des Kanon 182 durch. Wir können also in Ost und West eine Gegenbewegung feststellen. Sie findet ihren Ausgleich zunächst in der Mitte, indem sich in der rechtgläubigen Kirche der Kuppelbau allgemein durchsetzt. Im Abendlande siegt der iranische Osten selbst erst mit der Hochrenaissance und S. Peter, und (wie einst in Armenien) als nach den mit Leonardo und Bramante in Verbindung stehenden Versuchen Vignola für den Jesuitenorden die Kuppelhalle schuf.

*A.* Bildlose Ausstattung. Auch in der Ausstattung der Kirchen ist ursprünglich der Zweck entscheidend, also Bedeutung ohne eine der Kunst an sich fremde Nebenabsicht. Sie will die gegebene Masse außen und den gegebenen Raum innen in seiner Wirkung steigern und tut das mit den Mitteln von Licht und Farbe, indem sie ausgeht von Linien und Flächen, und zwar wie bei den Nomaden und Nordvölkern ohne Einführung der menschlichen Gestalt. Schon im Mazdaismus scheint dieser Schmuck durchsetzt worden zu sein von sinnbildlicher Deutung. Tier- und Pflanzenmotive als Träger des Hvarenah, der Herrlichkeit Gottes, verwandeln die schmückende Verkleidung in eine religiöse Umhüllung. Sie geht auf Christentum und

Islam über und wird von ersterem in ihrer sinnbildlichen Bedeutung ausgebaut und mit der Darstellung verbunden, die Gegenstand an sich ist.

Wir nennen Bildhauerei und Malerei die darstellenden Künste im engeren Sinne. Mit Unrecht; denn es gibt Kunstkreise genug, die zwar Bildnerei und Malerei kannten, ohne aber je etwas darzustellen, und wir haben unter den religiösen Strömen neben dem altchinesischen und altgermanischen auch den altiranischen gefunden und kamen, indem wir den Wandervölkern nach Südwesten folgten, auch zu Juden und Arabern. Noch die älteste christliche Kunst gehörte zu dieser bildlosen Gruppe der Nordvölker und Wanderhirten, schmückte in Holz, Stuck, Stein und malte in Farben, ohne darzustellen. Ich mußte daher von der Baukunst ausgehen, denn die christliche Kunst kennt ursprünglich kein für die Nähe und Einzelbetrachtung geschaffenes Bild wie der späte Hellenismus, sondern nur Ausstattung von Räumen und Geräten. Als im 4. Jahrhundert Bilder von Christus und den Apostelfürsten aufkamen, erregten sie allgemein Unwillen, selbst bei Griechen und Aramäern, die später selbst die entschiedensten Träger der Bilderverehrung wurden. So sehr ist der Geist des Christentums im Laufe der Zeit durch Kirche, Hof und Bildung verändert worden. Der Hellenismus siegte durch Kirche und Staat über die volkstümliche Bildlosigkeit, das Mittelalter und die Bilderstürme haben sie zum Teil wieder hergestellt, die Renaissance neuerdings den Hellenismus zum alleinigen Gesetzgeber gemacht und der Barock mit beiden im Übermaß gewirtschaftet. Heute fangen wir an, den urwüchsigen Geist der Bildlosigkeit zu erkennen. Es wird noch lange dauern, bis wir ihn in seiner großen grundlegenden Bedeutung voll begreifen.

Die Ausstattung der christlichen Kirchenbauten war als Ganzes auf Fernwirkung eingestellt. Die ersten christlichen Meister dachten weder bildnerisch wie die griechischen Tempelerbauer, noch in der Malerei darstellend wie die Zimmermaler von Pompeji und in den Katakomben. Die Wand wurde nicht durch wirkliche oder gemalte Kräfte aufgelöst, sondern blieb schmückend verkleidete Fläche.

Es geht daher nicht an, daß jemand eine „Einführung in die christliche Kunst“ schreibt, trotzdem er nichts als das Gegenständliche, das heißt die Tat lediglich in der Entstehung einer christlichen Typik sieht, die er dann zudem genau auch nur im Gebiete der Gräberkunst nimmt. Das heißt die entscheidende Kirchenkunst absichtlich zurückdrängen und ein falsches Bild als richtig erscheinen lassen.

*B.* Darstellende Ausstattung. Wie in der Baukunst und der von ihr abhängenden Ausstattung sind auch für den Ursprung der darstellenden Ausstattung Unterschiede maßgebend, nur sind sie nicht durch den Boden, sondern vor allem durch den Machtwillen und damit im Zusammenhange durch die Rasse bedingt. Die Ostarier und Armenier

scheiden ganz aus, soweit nicht Vorstellungen des Mazdaismus befruchtend wirken und mit den Mitteln der Südkreise in Darstellung umgesetzt werden. Bestimmend sind für die Darstellung die Westarier und Großsemiten. Der Westarier bevorzugt, bevor Griechen und Römer in die semitische Machtpolitik einlenken, die sinnbildliche Darstellung. Ihr Träger ist wie in aller Darstellung in erster Reihe die Menschengestalt. Nie will der Westarier ursprünglich Gott in Menschengestalt als Machtträger vortäuschen wie der Semite (mit Ausnahme der Juden). Auch die indische Kunst ließ, bevor sie in Gandhara hellenistische Art übernahm, Gott in Menschengestalt gar nicht zu.

Die Kirche führt um 400 statt der einfach auf künstlerische und sinnbildliche Wirkung gerichteten Ausstattung des Bauwerkes die Darstellung zum Zwecke der Belehrung ein, damit semitische Überlieferung, während vorher die iranisch-armenische vom Judentume geteilte bildlose Art herrschend war, wenigstens soweit der Kirchenbau selbst in Betracht kommt. Da sie auf dem gleichen Boden gedeiht, von dem auch die buddhistische Kunst von Gandhara abhängt, dürfte sie wohl zu einer Zeit entstanden sein, in der die Verbindung Kleinasiens mit Indien noch bestand. Im Gräberbau dagegen hatten sich, wie gesagt, von Anfang an Sinnbilder der Erlösung darstellender Art eingebürgert. Es ist bezeichnend, daß davon nichts in die Kirchenausstattung überging — Achthamar 915 bis 921 ist eine Ausnahme —, diese vielmehr in ihrer Entwicklung einen Bruch aufweist, der vom Schmücken unmittelbar auf das Belehren übergeht.

Im allgemeinen herrscht sehr bald in der darstellenden Kirchenkunst semitische Art vor, das heißt jene Darstellung, die dem Beschauer das Wirkliche vor Augen hält: Christus als Semiten, womöglich als Richter thronend mit dem Gesetzbuche des Christen in der Linken, die Rechte erhoben; Maria nicht als schlichte Mutter oder als Fürbitterin betend, sondern als Gottesmutter thronend, beide von Engeln und Heiligen umgeben, die den Stifter im nötigen Abstande halten, ähnlich wie niedere Götter schon in einem Gudearelief (Berlin). Die Erlösungshoffnung geht jetzt nicht mehr die Wege des Vergleichs mit den Beispielen des Alten und Neuen Testaments, sondern knüpft an die Vorstellung des Gerichtes an, wie sie schon die Apokalypse andeutete. Daran schließen sich belehrend das Alte und Neue Testament, dessen Bilder in der Auffassung von den semitischen Bilderreihen abhängen, in denen die Herrscher ihren Willen befriedigen, sich dem Volke so oft als möglich zum Zwecke bannender Aufmachung vorgeführt zu sehen und dem Unbedeutendsten ewige Wichtigkeit beilegen zu lassen. Selbstherrliche und unverantwortliche Machtentfaltung bestimmen auch das Wesen des dargestellten Gottes.

Die semitische Darstellung scheint von dem geistigen Mittelpunkte in Nordmesopotamien auszugehen, dürfte erst nach Unterbrechung der

hellenistischen Beziehungen zwischen Kleinasien und Indien emporgekommen sein und hat ihre Ausfallstore nach dem Mittelmeere hin über Antiochia mit Jerusalem im Süden, Konstantinopel im Norden als Verstärkungen. Sie ist die Kirchenkunst, die sich dann dauernd durchgesetzt hat und geht aus einmal auf die Schaustellung Gottes, beziehungsweise der Kirche als Richter und Lehrer, dann auf die Belehrung der des Lesens Unkundigen, endlich auf dogmatische Manifeste, wie am Triumphbogen von S. Maria Maggiore oder im Chor von S. Vitale. Diese Richtungen bleiben zu allen Zeiten nebeneinander bestehen. Die Kunst kommt dabei kaum über ihre dienende Rolle hinaus, es versteht sich, daß der Künstler nicht genannt wird. Im 6. Jahrhundert erfolgte dann, wie gesagt, von Byzanz aus das Eingreifen des Hofes. Die kirchlich festgesetzten Bilderreihen werden zu verblüffender Wirkung gesteigert durch Verstärkung des Prunkes und in der Darstellung selbst, indem man Christus und Maria in höfischer Aufmachung zu verblüffender Wirkung bringt. An Stelle des Zeugen tritt dann der Engel, die Aufmachung (Repräsentation) gedeiht zu ihrer vollen Kraft. Einen maßgebenden Einfluß im Marienkulte scheinen die höfischen Stiftungen in der Geburtskirche zu Bethlehem gewonnen zu haben.

Im Abendlande gedeihen die durch Cassiodor von Nisibis aus übertragenen Gedankenkreise zu jener planmäßigen Ausgestaltung, die deutlich den belehrenden Grundzug erkennen läßt und das Um und Auf einer Weltanschauung, die erst durch die in den Städten emporwachsende Laienwelt künstlerisch gebrochen wird.

Der heutige Begriff des „Gegenstandes" wurde in die Entwicklung der christlichen Kunst wohl auch erst durch die Schola Nisibena getragen: der einer Begebenheit, die um ihrer selbst willen, also im gegebenen Falle geschichtlich, dargestellt wurde. Es ist der alte semitische Geist, der hier am Werke ist. Diese Auffassung gehört zum Wesen einer auf Belehrung eingestellten Bilderschrift. Ihr oberstes Ziel ist gegenständliche Deutlichkeit. Man wird sie in Byzanz wie schon in Gandhara öfter gut beobachten können.

Diese kirchliche Strömung wendet sich sehr bald der dogmatischen Illustration zu. Es entstehen jene gelehrten Programme, die bereits am Triumphbogen von S. Maria Maggiore, dann in S. Vitale und so fort auftreten und das ganze Mittelalter durchsetzen, bis sie in der Scholastik und bei Thomas von Aquino ihre eigentliche Vollendung erreichen. Der Gegenstand an sich steht dabei derart im Vordergrunde, daß dagegen alle anderen Werke zurücktreten und eine geometrische Aufteilung womöglich die Form ersetzt. Ich kann nicht genug davor warnen, diesen Bedeutungswandel zum Träger der Entwicklung in der Kunst des Mittelalters zu machen, wie es neuerdings in einer Arbeit über „Idealismus und Materialismus in der gotischen Skulptur und Malerei" geschehen ist.

Erscheinung. Im allgemeinen kann gelten, daß das religiöse Gefühl Formen schafft, die Kirche feststehende Gestalten daraus macht. Schöpferisch sind daher im wesentlichen nur die Jahrhunderte vor 400. In dieser Zeit entstehen oder werden aus dem älteren Vorrate jene Erscheinungswerte ausgewählt, die das Wesen der altchristlichen Kunst bilden und mit denen die bildenden Künstler der folgenden Zeit wirtschaften, sie in verschiedener Art zu Einheiten mischend, oder auch neuen durch Ort, Zeit und Gesellschaft bedingten Werten unterordnend. Im Abendlande beginnt die Bewegung mit den Überlieferungen des Mittelmeerkreises, der Semiten und Ostarier. Die Völkerwanderung schafft dann hier neue Entwicklungsansätze und übernimmt andere Gestalten, als sie die altchristliche Zeit im Abendlande gekannt hatte. Die künstlerischen Werte des Ostens gelangen im Westen zu neuer folgerichtiger Entwicklung, die dann endlich im Norden zur Ausbildung der sogenannten Gotik führt, einer schöpferischen Tat der Nordarier, der leider die unbesonnene Übernahme ihrer Umbildung im Süden, der italienischen Renaissance, ein Ende setzt. Einzelne Große steigen im seelischen Gehalt empor, während die breite Masse sich den Forderungen von Staat, Kirche und Bildung fügt und so Stile entstehen, die ganz Westeuropa umfassen. Osteuropa aber bleibt im wesentlichen bei der von der orthodoxen Kirche einmal festgelegten Art.

Wir trennen Gestalt und Form, je nachdem die der Natur oder der älteren Kunst entnommenen Gestalten an sich den Ausschlag geben oder die Behandlung in Masse, Raum, Licht und Farbe ihre eigenen Wege geht. Man kann sagen, daß die gesamte christliche Kunst vom Anfang an bis 1600 eingespannt erscheint zwischen eine aussterbende Welt der Naturbeobachtung und eine andere, die damit wieder bewußt beginnt. Wenn nicht Nisibis den gegenständlich belehrenden, in hellenistisch-semitische Gestalten gekleideten Geist durchgesetzt hätte, der Grundzug der christlichen Kunst wäre ein sinnbildlich zur Form drängender geblieben. Der iranische Osten und germanische Norden arbeiteten beide wie einst Hellas in dieser Richtung, nur mit verschiedenen Mitteln.

3. Gestalt. Der christliche Kirchenbau ist aus so verschiedenen Quellen entsprungen, daß von einer einheitlichen Kirchengestalt nicht einmal im Sinne des antiken Tempels mit seinen Stilarten die Rede sein kann. Stoff und Werk wie die Bestimmung als Stiftergrab, Gottes-, Tauf- oder Gemeindehaus ergaben eine sachlich gebundene Mannigfaltigkeit der Voraussetzungen, die dem Künstler kaum dann gestatteten, sich in die religiöse, beziehungsweise kirchliche Aufgabe ohne Zwang zu finden, wenn ein Herrscherwille ihm freie Bahn in der Form unter der Voraussetzung machtvoller Denkmalwirkung schuf. An den Sitzen von Kirche und Staat nahm er die Erscheinung, wo er sie fand. Schöpferisch ist daran gewöhnlich nicht die Bauform an sich, sondern

die gewaltige Steigerung der Maßverhältnisse mit allen ihren Folgen. Die Ausstattung ist ebenfalls nur insofern neu, als sie — wie der Hellenismus Westliches nach dem Osten gebracht hatte — nunmehr Östliches nach dem Westen bringt, bis der Norden sich durchsetzt, der Süden dann aber ausschlaggebend wieder die alten Wege der Antike einschlägt.

*A.* Baugestalt. Die Kunstgeschichte beschäftigt sich von jeher gern mit ihr und nannte das: den „Stilen" nachgehen. Dabei werden die übereinstimmenden Züge in Grund- und Aufriß sowie im Schmuck herausgehoben. Die Sachlage im Gebiete der altchristlichen Baukunst war sehr einfach. Da galt als Baugestalt die Basilika: ein durch Säulenreihen gebildetes Mittelschiff führt zwischen Seitenschiffen mit Mauerabschluß nach einer halbrunden Apsis und weist im Aufriß einen Oberlichtgaden auf. In diesem Rahmen waren Kuppelbauten unbequem, aber da sie vereinzelt auftraten, ließ man sie als antike Nachzügler gelten.

Dann kam 1903 und 1910 mit meinen Büchern „Kleinasien" und „Amida" die Kenntnis der gewölbten Längskirchen in Kappadokien und Mesopotamien. Das wurde ungemütlich und man tat alles, um sie in ihrer Zeitstellung möglichst nach dem Mittelalter hin abzudrängen. Manche wurden auch aufgeregt, klagten über falsches Spiel oder Dilettantismus. Was werden sie sagen, wenn jetzt Iran und Armenien mit dem Kuppelbau in die vorderste Reihe rücken! Die alte gemächliche Stilwirtschaft mit Merkmalen, die sich an den Fingern herzählen lassen, oder ihr gegenwärtiger Ersatz, der Glaube an die Alleinherrschaft stilgeschichtlicher Eigengesetze, nimmt da gründlich ein Ende. Die drei Gestalten, die in breiter Schicht örtlich schon im 4. Jahrhundert nebeneinander erscheinen: ostarische Kuppel über dem Quadrat, semitischer Breitraum, in Mesopotamien gewölbt, in Ostsyrien mit dem steingedeckten Bogen aus Südarabien, endlich der westarische holzgedeckte Längsraum, der im Osten überwölbt wird: sie bleiben nebeneinander bestehen, trotz der Vordringlichkeit der westarischen Kirche. Die Kuppel erobert bald die Mitte in Byzanz, die Tonne später den Westen, bis auch dort mit der „Renaissance" die Kuppel durchdringt. Diese Gestalten sind nicht aus der hellenistischen Kunst hervorgegangen: nur die Basilika, deren Holzdach überwunden wird von den bodenständigen Gestalten des Ostens, gehört ihr in ihrer Dreischiffigkeit mit Oberlichtgaden an.

In dieser unerwarteten Mannigfaltigkeit von örtlich nebeneinander bestehenden, zu Gestalten gewordenen Formen wird es der Kirche, die gern die liturgisch festgelegte Gestalt für allein zulässig erklärt und so tatsächlich den Längsbau durchsetzt, schwer, die nationale Ausbreitung der Bauformen ganz hintanzuhalten. Das gelang ihr in Rom, es gelang ihr aber nicht mehr an den Sitzen des Hofes in

Mailand, Ravenna und vor allem nicht in Byzanz. Vielmehr wurde gerade an diesen Machtsitzen das Ausdruckswesen der Einkuppel sehr bald erkannt und der mit ihren Eigengesetzen übereinstimmende Machtwille zu unbedingter Unterordnung aller Teile entscheidend den Forderungen der Kirche entgegengestellt. Während die römische Kirchenbaukunst in dem ewigen Einerlei der holzgedeckten Basilika künstlerisch erstickte, fanden die armenischen und andere Baugestalten über die oströmischen und die weströmischen Residenzen zuerst und dann auch um sie herum ihren Eingang in das Abendland. Das erklärt zum Teil das sprunghafte Auftreten der Einkuppel im Westen. Anders die tonnengewölbte Längskirche. Sie geht in ihrer Ausbreitung stetig vorwärts von Osten nach Westen. Die römisch-katholische Kirche, die nicht wie die byzantinisch-orthodoxe völlig in die Hände des Hofes geriet, sich daher der Kuppel zu erwehren vermochte, widerstand doch auf die Dauer nicht der Tonnenwölbung.

*B.* Ausstattung. Es erklärt manches, daß die längsgerichteten Kirchen des Mittelmeeres sich ursprünglich auf die Ausstattung mit Säulen und Holzdecke beschränken, wie es Konstantin auch für die Kirche am heiligen Grabe vorsieht. Jeder andere Schmuck ist erst im Laufe der Zeit, und zwar aus der Verkleidungskunst des Ostens hinzugekommen. Im Äußern bleibt ein entschiedener Gegensatz bestehen: die holzgedeckten Kirchen verzichten auf jede Ausstattung, während sie bei den gewölbten von vornherein da ist. Auch das Abendland schmückt das Äußere in der Regel erst seit der Übernahme des Gewölbes.

Es ist vielleicht der klarste Beweis dafür, daß im Bauen trotz aller hellenistischen, von der Kirche des Mittelmeerkreises hartnäckig festgehaltenen Art doch schließlich der Osten die Oberhand gewann, wenn man beobachtet, daß im Kirchenbau Verkleidung und nicht Wachstum den Ausschlag gab. Erst die nordische Kunst (Gotik) kam wieder aus der fortwirkenden Gesinnung des Holzbaues auf wachsende Bauformen zurück, aber nicht von der antiken Säule, sondern von Pfeiler und Gewölbe aus. Bis dahin war alle christliche Baukunst — auch die Säulenbasilika — in der Ausstattung Mauerbau mit Verkleidung gewesen. Ob dies nun völkisch mit einfachen Mitteln, wie in Armenien, oder höfisch mit Entfaltung reichsten Prunkes wie in Byzanz geschah, macht dabei nichts aus.

Zunächst ist bezeichnend die Wandlung des Kapitells. Hellas war mit dem Akanthus wie der Norden später mit anderen pflanzlichen Bildungen vom rein baulichen Anwachsen zur Nachbildung von Naturgestalten übergegangen. Das konnte im Osten nie geschehen, weil hier der reine Gliederbau wie das darstellende Nachahmen nahezu außerhalb der Gesinnung lag. Wenn es am Mittelmeere dazu kommt, daß man das verkleidete Kapitell zu einem Korb und, noch weitergehend, zu

einem mit Weinlaub umsponnenen Korb mit darauf sitzenden Tieren und Vögeln macht, so ist das schon die ausgesprochen hellenistische Umbildung einer iranischen Gegebenheit.

Die Kirche rechnet ausschließlich mit Gestalten, womöglich solchen, die sie gesetzmäßig festgestellt hat; die Form ist ihr Nebensache. Vorschriften, Malerbücher und die Überlieferung binden zu Zeiten jede freikünstlerische Regung; infolgedessen muß kirchliche und religiöse Kunst weit auseinandergehalten werden. Wir selbst, die Menschen der Gegenwart, sehen es für ausgemacht an, daß das religiöse Gefühl handgreiflich durch menschliche Gestalten als Träger desselben gegeben werden müßte. Darin liegt eine der Hauptursachen, warum wir fast verlernt haben, Kunst und Darstellung auseinanderzuhalten.

*C.* Darstellung. Was die Verwendung der Menschengestalt durch die hellenistische und altchristliche Kunst im Wesen scheidet, ist, daß die Darstellung der einen stark der Natur unmittelbar, die der letzteren der Vorstellung entnommen wird. Man hat sich bei Erklärung dieser Tatsache zu den unmöglichsten Annahmen verstiegen. Ich erwähne nur die letzte, der Neuplatonismus und in der bildenden Kunst selbst der Illusionismus — was man nicht alles mit Ismen erklären möchte — hätten, letzterer umschlagend, den Sensualismus der älteren klassischen Kunst durch die Vorherrschaft des Spiritualismus ersetzt, auf dem die ganze mittelalterliche Kunst sich aufbauen sollte. Ganz abgesehen von dem Zusammenhang des Neuplatonismus mit dem Osten, den indischen Yogalehren (Conrady), haben in der Zeit des Überganges von der Antike zum Mittelalter nicht Großstadtmoden und ihre Schlagworte die „Entwicklung" bestimmt wie in der Gegenwart. Die Menschheit war, selbst innerhalb der damaligen Kulturwelt, noch nicht an schöpferischen Kräften aufgebraucht. Auch hat die spätantike Kunst weder „immanent" noch „autonom" etwas leisten können, lag sie doch in letzten Zuckungen gegenüber dem jahrhundertelang zurückgedrängten ostarischen Wesen, das sich jetzt selbst auf dem ihm fremden Boden in der Darstellung durchzusetzen wußte. Das Anbrechen des naturfernen Sehens der Gestalten, das das ganze Mittelalter hindurch herrschend werden sollte, ist ihre Tat: Dieser Umschwung des Sehens setzt eine Zeit der Bildlosigkeit und der Vorherrschaft der Form voraus. Es kommt nicht auf die Malereien der Katakomben und die Bildwerke der Steinsärge an, diese gehen in der Gestalt die Wege des antiken Handwerkes weiter. Entscheidend ist vielmehr die Großkunst, die sich in erster Reihe in den Darstellungen des Blickpunktes der Gemeinde, der gewölbten Apsis, geltend macht. Nun wird es kaum je einem Anatomen einfallen, Beobachtungen über Körperbildung an altchristlichen Darstellungen machen zu wollen; selbst künstlerisch über allen Zeiten hochstehende Mosaiken setzen sich darin aus Versatzstücken der antiken Kunst zusammen:

Gewändern vor allem, mit Köpfen und Händen an den entsprechenden Stellen, ohne jede Andeutung des tragenden und verbindenden Gewächses oder gar ein Herausarbeiten der Glieder und Gelenke durch das Gewand, wie es Hellas liebte. Die menschliche Gestalt ist zum Zeichen, nach dem Willen der Kirche zum Schriftzeichen geworden, das dem Buchstaben gleich wirken soll. Die Darstellungen setzen sich ähnlich aus Zeichen zusammen wie die Landschaften. Da sich diese Zeichen für die Person Christi, Mariä, der Apostel und so fort immer gleich blieben, sind sie ebenso selbstverständlich und bekannt wie die Schriftzeichen selbst. Die Kunst kann also in diesen Zeiten noch weniger als sonst in der Gestalt liegen. Der menschliche Körper wird von der Antike übernommen und nur da mit Zügen der Natur durchsetzt, wo es sich um Versuche einer bildnismäßigen Wiedergabe handelt. Von der landschaftlichen Gestalt war anläßlich des Hvarenah ausführlich die Rede.

So erfährt die Gestalt durch das Zusammenwirken von Hellenismus, Iranismus und Semitismus eine der Antike gegenüber denkwürdige Umbildung: Das Körperhafte, die räumliche Rundung verschwindet, das Bild wird flach mit gewohnheitsmäßig weitergebildeter Modellierung, aber ohne Beleuchtung und Raumschatten — von Rudimenten abgesehen. Das bleibt dann so, bis die große Blüte der nordisch-christlichen Kunst das Gefühl für das Wachstum der Gestalten wieder belebt. Wie ist nun der Umschwung am Ausgange der Antike zu verstehen?

Die Spätantike selbst geht auffallend vom Raumschatten zum Tiefendunkel, also von den Tonwerten zu dem fast farbig wirkenden Gegensatze von Hell und Dunkel über, der Bohrer wird ihr Lieblingswerkzeug. Dabei bilden sich zunächst Künsteleien heraus in der Loslösung der Gestalt vom Hintergrunde. Schon zu dieser Wendung geht der Anstoß wahrscheinlich wie in Indien von der rein dekorativ verkleidenden Kunst Nordirans aus. Sehr bald schlägt denn auch die Bewegung in ihr Gegenteil um, das die Fläche füllende, durch Farben ergänzte Flachbild tritt in sein Recht, die Körpergestalten der Antike erscheinen wie plattgedrückt, Anweisungen zur Tiefenvorstellung verschwinden. Was von Resten der antiken Auffassung noch übrig war, lebt sehr bescheiden in der von der semitischen Kunst beliebten Bilderschrift fort, wie sie die altmesopotamischen Paläste und die Reliefs der Triumphalsäulen noch lebendig zeigten. Die Schola Nisibena schafft dann den vorherrschenden Kanon für das gesamte „Mittelalter". Daß damit gelegentlich ein Zug zur Wirklichkeit, besonders dem Bildnis verbunden war, bezeugen die „Edessenischen" Typen Christi, Petri, Pauli und anderer. Ihr Auftreten muß später liegen als die Zeit, in der die hellenistischen Typen für Christus und Buddha in Kleinasien und Gandhara entstanden.

Neben dem breiten semitischen Strome blieben vereinzelt Nachwirkungen der Antike, sei es in der malerischen Technik, sei es in den Typen, bestehen.

Wie aus dem Zeichen wieder lebendige Natur wird, das zeigt zunächst die nordische Kirchenbaukunst, die den Menschen wie das Tier und die Pflanze in die wachsenden Bauglieder einfügt und so nach Italien bringt. Dort erst führt der Humanismus durch die Antike, mehr noch der erwachende Drang nach Wissen von der Natur zum Betrachten aus unmittelbarer Nähe, damit zu Gestalten, die mehr oder weniger von der Natur übernommen erscheinen und nicht selten zu dem Glauben führen, die Richtigkeit solcher Gestalten sei alles, worauf es in der Kunst ankomme. Die persönliche Form gerät dann bisweilen fast in Vergessenheit.

4. Form. Es tritt wohl auf keinem Gebiete die zum Teil unkünstlerische Art des Hellenismus und der christlichen Antike so stark gegenüber der neuen ostarischen Strömung hervor wie in dem der Form. Die Katakomben überziehen die Wände ohne Empfinden für die künstlerische Wirkung des Innenraumes mit Darstellung und geben darin der buddhistischen Art nichts nach. Innenraum an sich als Kunstform sieht in dieser Zeit nur noch der auf Darstellung ganz verzichtende iranische Osten. Das kommt am deutlichsten belegt in den Kuppelkirchen Armeniens zutage, die ihren Adel wie einst die ersten dorischen und später die nordischen (frühgotischen) Bauten darin in sich tragen, daß sie ganz Baukunst sind und alle Ausstattung durch Malerei und Bildnerei zuerst mehr oder weniger weglassen und dann völlig dem Bauen unterordnen. Das Äußere wirkt in Armenien ebenso durch Maße wie das Innere durch Raum, die Ausstattung ist in beiden Fällen zurückhaltend.

In der Baukunst der christlichen Antike am Mittelmeer ist das anders. Erscheint das Äußere vernachlässigt, so ist das Innere notdürftig für den Zweck zusammengeflickt, Stückwerk. Die Säulen werden, wo nicht ein Machtwille eingreift, zusammengetragen aus älteren Bauten. Was man in Rom, Ravenna, Parenzo und anderen Orten sonst an Innenausstattung für den besonderen Zweck geschaffen sieht, ist alles nachträglich vom ostarischen Gewölbebau übernommen und auf den von der Kirche zum Gesetz erhobenen Längsbau übertragen. So vor allem die neuen, aus den Marmara-Steinbrüchen hervorgehenden Kapitellformen, so zum guten Teil auch die Verkleidung von Boden und Wänden, vor allem in Mosaik. In seiner Fügung aus kleinen Würfeln von vornherein für die gekrümmte Fläche bestimmt, kann es nur im Gewölbebau des Ostens jene künstlerische Höhe erreicht haben, die wir in den einzig erhaltenen oder besser bekannten älteren Bauten vor uns haben — soweit sie nicht einfach Übertragung von Ebenen-Malerei, womöglich gar von Miniaturen auf die in den Kirchen zur Verfügung

stehenden Flächen sind. Einen Maßstab dafür gibt die Ausstattung der Apsis. Der ursprünglich rein formal bildlosen Art und der kreuzgefüllten Landschaft folgen seit 400 etwa menschliche Gestalten, die in der Anordnung nach Masse, Raum, Licht und Farbe ebenso Beachtung verdienen wie das Bauwerk selbst und seine Ausstattung:

*A.* Masse. Die Kunstgeschichte ist durch den aus der griechisch-römischen und italienischen Kunst stammenden Begriff einer einzigen, auf den Beschauer berechneten Schauseite, der Fassade, ganz von der Beachtung eines Hauptwertes der bildenden Kunst, der Masse als solcher, abgelenkt worden. Man nehme eine armenische Kirche, selbst eine nach Eintritt der Längsrichtung in den Kuppelbau entstandene (Abb. 2/3): sie hat keine eigene Schauseite, sondern der Baublock als Ganzes soll, von allen Seiten gesehen, wirken. Und daneben die holzgedeckte Basilika: sie betont außen die Giebelseite wie der antike Tempel. Dadurch wird im Außeneindruck der Baukörper zur Wand. Wie sehr wir uns in die antike Art zu sehen eingelebt haben, bezeugt Hildebrands „Problem der Form". Mit einer naiven Selbstverständlichkeit, die eben nur aus dem ebenso ständigen wie einseitigen Verkehr mit Antike und Renaissance erklärbar ist, wird da die Reliefansicht als die künstlerisch einzig zulässige zum Gesetz erhoben, freilich in erster Linie für die Bildnerei. Man denke sich den armenischen strahlenförmigen Nischenbau des 4. Jahrhunderts, das heißt ohne die Längsrichtung — etwa die Domkuppel zu Florenz aufgebaut ohne Längsschiff — und wird sagen, diese christliche Bauform war geeignet, eine dem antiken Tempel gegenüber ganz neue künstlerische Gesinnung in die Welt zu setzen, in der sich alles um die Mitte und Höhe strahlenförmig, nicht in einer Vorderfläche zusammenfand. Nur der Hellenismus und die mit ihm verbündete Kirche des Mittelmeeres haben mit dem Festhalten am antiken Richtungsbau das Auswirken dieser Art, die die gegebene für den Norden (die Gotik) gewesen wäre, unterbunden. Der denkwürdige Kampf, den seit Leonardo-Bramante einzelne ihrer Nachfolger für den ursprünglichen Baugedanken von S. Peter führten, hatte sich schon einmal mehr als tausend Jahre früher abgespielt. Die Einwirkung der kubischen Anschauungsweise läßt sich dann auch in der östlichen Malerei altchristlicher Zeit beobachten.

Die Ausstattung hilft naturgemäß ursprünglich nur im Osten an der Wirkung der Masse mit, so in Armenien durch den Gegensatz des verkleidenden Gespinnstes der Blendbogen, das in persischer Art zart und raumlos von der Massigkeit des Ganzen absticht, in Mesopotamien durch die wuchtige Licht- und Schattenstreifung der Dachränder, in Syrien durch ähnliche Profile um die Fenster, vor allem aber durch die Entwicklung einer richtigen Kirchenfassade, zum Teil aus dem hettitischen Hilani. Sie wird der Ausgangspunkt der späteren abendländischen Art, soweit diese eine Vorhalle zwischen Türme legt. Dagegen gehen

Tür und Tor in der christlichen Baukunst von Armenien aus und werden mit der syrischen Überlieferung zu jenen nordischen Prachtfassaden zusammengezogen, die die Renaissance nicht verstand, weil sie, die antiken Ordnungen völlig verkennend, sie als Verkleidung, statt wachsend, verwendete.

In der Darstellung verhindert die semitische Streifenanordnung jedes Zusammenballen der bisweilen an sich massigen Gruppen zur geschlossenen Masseneinheit. Nur in der Apsis setzt sich wie seinerzeit im Giebel ein ausgesprochenes Empfinden für Aufbau durch. Christus als Spitze einer Figurenpyramide, die freilich meist locker zusammenhängt, wächst in der gerundeten Fläche scheinbar aufrecht in die Höhe.

Die nordische Kirchenkunst setzt später alle Maße in Kraft um, die wieder Anlaß zur Verlebendigung wird. Bleibt im Norden die strenge Verbindung mit dem Bauen eine gesunde Fessel an die Formgesetze der Kunst, so geht diese in Italien nur zu leicht verloren. So wird die Bahn frei für jene unkünstlerische Wahrheit, die bisweilen bis zum Widerlichen gesteigert erscheint. Der Humanismus gibt sich dann freilich als Klassizist und Retter.

Noch ein Wort im Rahmen des Massenproblems von der Linie. Die Mode, mit dem Namen „Gotik“ Unfug zu treiben, zeigt, wie wenig man mit denjenigen, die dazu seit Vasari den Namen hergeben müssen, den Goten, als Kulturträgern zu rechnen gelernt hat. Es handelt sich dabei in erster Reihe um die Ausdruckslinie. Wenn der darstellende Süden gern die Menschengestalt durch die Wahl des Modells, durch Haltung, Gebärde und Gesicht schauspielernd sagen läßt, was er als Ausdruck geben möchte, so geschieht dies im Norden — und so auch in Iran und Armenien — ausschließlich auf künstlerisch formalem Wege durch Ruhe und Bewegung, Einklang und Gegensatz der Linien. Über die Mitwirkung der Farbe sind wir vorläufig nicht in der Lage Auskunft zu geben. Islamische, von Iran ausgehende Linienspiele geben dafür ebenso Belege, wie die oben herangezogenen bewegten Tiere auf Bronzen der nordischen Frühkunst oder den Brettern der Stabkirche von Urnäs (Abb. 56). Indien und China stehen in Linie und Farbe ebenfalls in Verbindung mit der Kunst des transoxanischen Dreieckes.

Hier kommt es mehr darauf an, in Erinnerung zu bringen, wie sehr dieser Wert nachwirkt, sobald die menschliche Gestalt von einer Nordkunst angenommen wird. In Südfrankreich sowohl wie in Armenien liegen dafür Beispiele vor, nicht erst in der „Gotik“. Man schlage mein Armenienwerk II, 811 f. nach und vergleiche Portale wie die von Moissac, Autun und so weiter. In der Blütezeit christlicher Kunst des Nordens ist die Folge davon, daß das Menschengewächs vernachlässigt und der Faltenwurf der eigentliche Träger künstlerischen Wertes wird. Erst die im Norden selbständig einsetzende Beobachtung der

Menschengestalt, dann die Fortsetzung dieser Richtung in Italien und das dort erfolgende Studium der nackten Gestalt im Anschluß an die Antike schuf darin Wandel.

Man beachte wie in Ägypten das Gewand immer am Körper aufliegt, der Grieche es einmal in dieser südlichen Art wie naß anliegen läßt, das andere Mal aber in nordischer Art zum Faltenwurf umbildet, das heißt frei in vollendetem Linienschwung über den Körper hinwegführt (vergleiche Seite 83).

*B.* Raum. Der künstlerische Wert des Raumes, im engeren Sinne des einheitlichen Innenraumes, wird, soweit die christliche Kunst in Betracht kommt, erst in der ostarischen Kunst geboren und steht in der Entwicklung greifbar in Armenien vor uns. Der Zweck, die Gemeinde zu versammeln, eint sich bald mit der Bedeutung als Gotteshaus. Der Geschlossenheit des Freistehens gesellt sich so die geistige Einheit, die durch die Kuppel über dem Altar als Mitte (vielleicht im 4. Jahrhundert in Armenien?) zu befriedigen gewesen wäre.

Erst der Richtungsbau brach diese Einheit, die dann der Kraft des Schöpfers der Kuppelhalle oder eines Vignola bedurfte, um sich aufs neue halbwegs durchzusetzen. Nicht der Blick in die Kuppel, sondern der auf eine halbrunde Ausbuchtung wurde am Mittelmeere zunächst zugleich mit der Teilung des Längsraumes durch Säulenreihen üblich. Woher die halbrunde Apsis und die Ostung kommen, ist vorläufig unsicher; jedenfalls setzen sie sich am frühesten im Inneren Kleinasiens, in Ostsyrien und Armenien durch. Die dreischiffige Bauform zwingt dann auch den ganzen Norden in ihren Bann, der Raum behält dort Richtung, nicht Geschlossenheit um die Mitte. Diese gewinnt nur in Konstantinopel und in der orthodoxen Kirche von Armenien aus Eingang und verdrängt allmählich den Richtungsbau ganz, abgesehen von dem bleibenden Kampf zwischen Kuppel und Apsis.

So zerstört — wie die „Fassade" das Empfinden für die Masse des Baukörpers — die Richtung das Empfinden des Raumes als in sich geschlossenem Ganzen. Basilika und Kuppelbau bestehen ursprünglich getrennt nebeneinander, die eine den Blick nach der Tiefe ziehend, der andere ihn der Höhe zuführend. Bei ihrer Vereinigung mußte eine Spannung entstehen zwischen Mitte und Kuppel einer-, Altar und Tiefe andererseits. Wo die Kuppel den Ausgangspunkt der Entwicklung der Gemeindekirche bildet, wahrt sie dauernd die Mitte, so in Armenien. Wo dagegen die Basilika am Anfange stand, da drängt der Richtungszwang die Kuppel aus der Mitte nach der Apsis hin. Die Theologen von Nisibis waren es wohl, die diese Spannung wenigstens in der darstellenden Ausstattung zu lösen vermochten, indem sie zwar in der Apsis am Sinnbilde des Opfers und der Erlösung, dem Kreuze festhielten, in die Kuppel aber das Bild des Allherrschers Christus setzten und so dem Geiste der Kuppel darstellend Ausdruck verliehen.

Die christliche Kunst hat als erste im Gebiete des Religiösen den Raum zum Träger der Bauidee gemacht. Mag sein, daß ihr der mit einer Kuppel versehene Feuertempel oder gewisse Mysterienkulte vorausgingen; vorläufig läßt sich nichts Sicheres sagen. Aber schon der Zweck der Kirche als Versammlungsraum führte dazu, diesen vorher nur im Verkehrsleben, in Hallen, Bädern und Palästen üblichen Wert, in das religiöse Bauen zu übernehmen. Die Folgerungen daraus sind in voller Einfachheit nur selten gezogen worden: Armenische und aquitanische Innenräume können als Muster dafür gelten, wie man den Besucher durch die schlichte Größe der Raumwirkung ohne jeden reicheren Schmuck mit Ernst und Würde erfüllt und ihn gleich beim Betreten des Innenraumes für die Andacht vorbereitet. Dazu gehört ausschließlich Sammlung des Raumes zur geschlossenen Einheit und Verstärkung des Raumwertes durch eine großzügige Einwirkung von Licht und Schatten. Das Mittel dazu, die Beleuchtung, zu handhaben, war nur in den ersten Jahrhunderten in die freie Entschließung des Baukünstlers gestellt. Sehr bald aber schloß die kirchliche Bewegung die alten großen Öffnungen und zog das mystische Dunkel der künstlerischen Wirkung vor. Wenn die Blütezeit christlicher Kunst im europäischen Norden die Wand öffnet und Licht und Farbe einfallend wieder zur Geltung bringt, so greift sie auch darin schöpferisch auf den Geist der ersten Jahrhunderte zurück.

Im übrigen führt eine Art der Darstellung, die, wie es scheint, aus Iran mit dem verkleidenden Mosaik übernommene Landschaft, zum Hervortreten unbewußt räumlicher Werte. Die menschlichen Gestalten bauen sich freilich platt, wie gegen die Bildfläche gedrückt, davor auf, aber in S. Cosma e Damiano (Abb. 63) wecken doch die von oben herabsteigenden Wolken und das Zurücktreten und Höherstellen Christi scheinbar die Vorstellung des unendlichen Raumes. Dagegen kommt dem Goldgrund eine räumlich wirkende Rolle wohl mehr zufällig durch den Glanz zu; sein Wert ist an sich ein rein im Prunke begründeter. Es handelt sich wie so oft in Indien und dem Islam um einen Ersatzstoff für richtiges Gold. In dem besprochenen Mosaik sieht wohl nur unsere Gewohnheit Tiefe. Die iranische Auffassung kennt im übrigen den Begriff der Bildfläche im räumlichen Sinne nicht. Sie baut ihre Landschaft ohne Tiefenvorstellung in die Höhe. Die vier Evangelistenbilder von S. Vitale geben den besten Beleg auf der geraden Wand. Die Streifenhintergründe in Farben übereinander in späteren Wandmalereien und Miniaturen werden wohl auf Hvarenah-Vorstellungen zurückgehen.

Ist auch die bildlose Art von der darstellenden verdrängt worden, so doch nicht ihre künstlerischen Werte. Vielmehr sind es gerade diese gewesen, die den Umschwung der Darstellung von der räumlichen Art der Antike zur raumlosen des Mittelalters herbeiführten. Diese wichtige

Tatsache, die Leugnung des Raumes in der altchristlichen Kunst, beginnt sich in der formalen Aufmachung der Darstellung in zwei Flächen durchzusetzen. Man hat den Eindruck, als drückte die im Norden und bei den Wandervölkern heimische Vorstellung der zu schmückenden Fläche die von Hellas und dem Semitismus übernommene Darstellung nach vorn gegen die Bildfläche. Aus der gleichzeitigen Neigung zu der auf den Beschauer berechneten Schaustellung entsteht eine Art Form, die die menschliche Gestalt aller Anregungen zur Rundung und Tiefenvorstellung entkleidet und so zum Entstehen des eigentlich mittelalterlichen Darstellens führt. Das bezeichnende Kennzeichen dafür ist die Anordnung der menschlichen Gestalten in strenger Vorderansicht mit gleichmäßiger Wendung des Blickes nach dem Beschauer zu. Über diese Dinge wird — hoffe ich — im Anschluß an das vorliegende Buch im XVII. Bande der Arbeiten des kunsthistorischen Institutes meiner Lehrkanzel gehandelt werden. Nicht Natur- und Lebensgefühl weichen der Erstarrung und dem Goldgrunde, sondern die künstlerische Form siegt über die nachahmende Gestalt. Wie die Linien, Farben und Flecken in die Fläche gesetzt sind, darauf kommt es künstlerisch an, nicht auf das kirchliche Plakat in Gegenstand und Gestalt.

Es ist das beste Kennzeichen der auch räumlich von der Natur abrückenden Gestalt, daß das Wenige, was die Antike vom Luftraum durch die Perspektive als künstlerisch zulässig erkannte, von der christlichen Kunst zugunsten einer anschaulichen Wirkung der Bedeutung über Bord geworfen wurde. Der augenscheinliche Beleg ist der Verzicht auf räumlich richtige Abstaffelung der Größe und willkürliche Behandlung der Fluchtlinien. Die sogenannte verkehrte Perspektive, die gern die Gestalten des Hintergrundes größer gibt als die im Vordergrunde, hat darin ihren Grund. Indien und China, die man als Anreger gelten lassen möchte, konnten darin tatsächlich nur bestärken. Der eigentliche Erreger war die semitische Sinnesart, die den Herrscher und Helden, jetzt den Religionsstifter, außerhalb alles natürlichen Zusammenhanges sah. Der Buddhismus freilich bedurfte nicht erst des Anstoßes von seiten des semitischen Hellenismus, schon Santschi und Barahat gehen diese Wege. Auch die abendländische Darstellung blieb bis zum Emporkommen wissenschaftlichen Denkens in dieser Art mehr oder weniger befangen. Daß großräumiges Sehen und darstellende Richtigkeit nicht Hand in Hand gehen, ja sich geradezu gegenseitig ausschließen, beweisen die Tatsachen bis herab zu Raffaels Verklärung Christi.

*C.* Licht. In der Baukunst gehen Beleuchtung und Lichtform zumeist Hand in Hand. Die holzgedeckte Basilika leitet durch die Fensterreihen des Lichtgadens wie die Säulenreihen in die Richtung der Apsis, im Kuppelbau schafft die Fenstertrommel die Möglichkeit eines Zusammenwirkens der Beleuchtung mit dem Grundsatze: „Der

Kuppel die Mitte und Höhe". Eine in bezug auf die Beleuchtung eigenartige Bildung stellt der einschiffige Tonnenbau und die Hallenkirche dar. Sie kennen nur Seitenlicht. Diese der Entwicklung mit auf den Weg gegebenen drei Arten der Beleuchtung wirken nun im Kirchenraum bald zu zweien, seltener alle drei wie in Vignolas Gesù zusammen. Zumeist ist eine der beiden Arten Oberlicht mit dem Seitenlichte verbunden. Einheit von Masse, Raum und Licht boten meines Erachtens die ältesten armenischen Kuppelbauten, die strahlenförmigen: das Licht dringt da aus der Fenstertrommel nach oben in die halbrunde Kugelschale und nach unten in die Rundungen der Strebenischen, so daß eine tonige Wirkung von vollendetem Gleichmaß der Schwingungen entsteht. In den Basiliken mit Oberlicht allein lassen die Säulenabstände das Licht des Mittelschiffes allmählich gegen das Dunkel der Seitenschiffe zurücktreten, woraus im Laufe der Entwicklung besonders im Westen und Norden im Zusammenhange mit dem Gewölbe die wirkungsvollsten Lösungen entstehen.

Zur Wandbelebung wird das Licht zunächst nur im Osten herangezogen. Blendbogen beleben netzartig den armenischen Kuppelbau und werden in Armenien bald auch kräftig durch die tiefendunkle Lotrechte der Dreieckschlitze unterstützt. Eine solche Belebung fehlt zunächst am Mittelmeere, dann dringen dort von Mesopotamien her die Lisenen ein, begleitet bisweilen von iranischen Bogenleisten und später den Blendbogen selbst. Die nordische Kunst (Gotik) löst dann die Masse ganz in die Tonwerte des Freiraumes auf. Die italienische Kunst bemüht sich mit Hilfe antiker Bauglieder, tonige Wirkungen in die verkleideten Wände zu bringen, kommt aber kaum über den Eindruck der Schreinerarbeit hinaus. Erst die Einführung freistehender Säulen oder reiner Tempelfassaden schafft darin Wandel; doch wollen diese wachsenden Glieder weder zum Stockwerkbau noch zur Kuppel stimmen.

Die christliche Darstellung führt Modellierung nur so weit durch, als sie diese von der Antike übernimmt; sie beobachtet also nicht selbst, weil sie ja bei der Darstellung überhaupt nicht Natur sieht. Schlagschatten verkümmern und werden daher zögernd kaum angedeutet. Erst die nordische Kunst schaltet wieder frei mit Tonwerten, der Faltenwurf „gotischer" Statuen bleibt kaum hinter der Art von Hellas zurück, ist als reine Form wohl sogar bisweilen bedeutender. Die italienische Kunst führt die nordische Art fort; einen Rückschritt bedeutet das allmähliche Vordrängen der wirklichen Gestalt.

*D.* Farbe. Die Farbe als ausschlaggebender Wert im Rauminnern wird, wie die erhaltenen Bauten zeigen, in der Verkleidungsarchitektur des Ostens neu geboren. Die Inkrustation der Wände mit Platten, des Bodens und der Gewölbe mit Mosaiken, das sind die Mittel dazu. Wie weit dann noch die Belebung des Lichtes durch farbige Filter in

den Fenstern kam, läßt sich heute nur noch vom Islam und dem Abendlande her abtasten.*) Dort und besonders später im Norden setzt sich das einfallende Licht durch bunte Scheiben in Farbe um. Das Maßwerk, das dabei als Fassung dient — später wird es durch Darstellung verdrängt —, ist noch in westgotischen Kirchen Spaniens nachweisbar und geht zurück auf das Maßwerk in Stuck, das vereinzelt in christlichen Kirchen des Balkans und früher schon in breiter Schicht in den Moscheen von mesopotamischem Typus begegnet, also wohl persischen Ursprunges ist. Das farbige Helldunkel, das auf diese Art in den nordischen Domen entsteht, gibt im Raume, was Rembrandt später im Bilde faßt. Unzweifelhaft ist, daß die Farbenzusammenstellungen auf ganz bestimmte Wirkungen losgehen. Wenn von Nestorianerkirchen in China berichtet wird, die Hallen und Wände wären verziert worden, „bis sie dem Gefieder des Fasans in seinem Fluge ähnlich sahen", so gibt der Chor von S. Vitale ungefähr eine Vorstellung, wie das gemeint ist: die leuchtende Pracht der Mosaiken einigt sich in der Farbenwirkung zu dem gleißenden Farbenwunder des vom Pfaue geschlagenen Rades.

5. Inhalt. Die Grundlage der Religion ist das ahnende Suchen, es beläßt der Einzelseele Freiheit; erst die Kirche bindet, gibt Gesetze. Sie unterscheidet sich schließlich vom Staate, der die äußere Ordnung regelt, nur durch das Ziel, die Bannung des Innenlebens.

Es ist vielleicht deutlich geworden, daß der seelische Gehalt der bildenden Kunst beim Auftreten des Christentums nach Rassen und örtlich ein verschiedener ist. Der Ostarier sieht einen quadratischen Raum in die Höhe steigen, der Semite einen rechteckigen breit hingelagert, der Westarier einen Längsraum Richtung nehmen. Man möchte glauben, daß letzterer auf diese Weise die hellenische Art des Gotteshauses mit dem Kultbilde am Ende, für das der bildlose Altar eintrat, übernahm. Diese hellenistische Forderung wurde baulich erfüllt durch das Sinnbild der Apsis, die in Armenien zuerst wohl lediglich als Verstrebung auftrat. Freilich fällt auf, daß die armenischen Kirchen ausnahmslos nach Osten gerichtet sind und allerhand frühe Regeln diese Richtung vorschreiben. Wie gesagt, könnte eine ältere Voraussetzung bestimmend gewesen sein.

Im Norden setzt das Christentum zweimal, vor und nach der Völkerwanderung ein, das erstemal bei den Galliern vom Hellenismus des Mittelmeerkreises, das zweitemal bei den Franken von Rom aus. Verbindend stehen dazwischen die Goten, die in die Entwicklung der bildenden Kunst jenen Keil eintreiben, der die Gewölbekirche vom Schwarzen Meere nach dem Westen Europas bringt und mit der Zeit sich gegen Hellenismus und Rom durchsetzt. Seelisch bedeutet dieses

*) Bei den Ausgrabungen von S. Vitale wurden Reste farbiger Fenster gefunden, die altchristlich sein könnten.

Eingreifen des Ostens zwischen zwei Folgen der holzgedeckten Basilika eine Beunruhigung, die fruchtbar werden mußte, sobald die im Norden eingeführte kirchliche Religiosität eine nationale Färbung annahm und in den einzelnen Landschaften Persönlichkeiten zur Geltung kommen konnten, die aus innerem Drang eigene Wege gingen und Anregungen aufnahmen, wo sie sie fanden.

Die Auseinandersetzung, die der Christ ursprünglich mit der umgebenden Welt führte, war die des einstigen, selbstlosen, vom Streben nach Macht und Besitz abgewandten Religionsstifters. Das Ziel war nur erreichbar fern vom Alltage, nicht in ihm. Sobald das öffentliche Leben sich des Christen bemächtigte, ihn dem Lebenswillen beugte und vor die üblich gewordenen Gesellschaftsformen von Staat und Kirche spannte, war es mit dem Christentum im Sinne des Stifters vorbei. Wir sehen dementsprechend in der bildenden Kunst zeitlich hintereinander drei Strömungen vorherrschen: zuerst das Gebet des Einzelnen in der Gemeinde um Fürbitte, dann Belehrung der Gesamtheit durch die Kirchen und endlich Forderung blinden Glaubens durch die Macht der Staatskirche.

*A.* Fürbitte. Die Kunst um der Fürbitte willen (bestehend in der Stiftung von Kirchenbauten und einzelnen Teilen der Ausstattung, beziehungsweise eigenen Stifterbildern), in dieser Art am ehesten im Geiste Christi gehalten, scheint nicht erst auf christlichem Boden entstanden, sondern hat im religiösen Denken Irans, in Indien, Hellas wie im Judentum ihre Voraussetzung. Rein sinnbildlicher Fassung in Hvarenahart und im Sinne jüdischer Sterbe- und Ostergebete steht gegenüber die Nennung und Darstellung des Stifters, an Großbauten weithin sichtbar, aber auch an Stellen, die, wie in indischen Grottenbauten, kaum noch gesehen werden, bis zu den stückweise entstandenen Bodenmosaiken oder zum Beispiel den Mosaiken der Bogenzwickel der hinteren Säulenreihe in der Demetriuskirche zu Salonik. Die völkische Unterschicht macht sich in dieser Gruppe noch am ehesten geltend. Sie wird aber auch von Kirche und Herrscher ausgiebig übernommen. Der Künstler ist an das Landesübliche gebunden, Gegenstand und Besteller drücken auf den persönlichen Gehalt. Immerhin bewährt sich in dieser Hvarenahrichtung der Geist der arischen Kunstströme, die im altchristlichen Stile einmünden: Beide, die hellenische und mazdaistische Kunst sind in ihrem Ausdrucke sinnbildlich. Die eine bedient sich des Zeichens der Menschengestalt, die andere der des Tieres, der Pflanze und der Landschaft. Sie unterscheiden sich als Träger seelischen Gehaltes sehr wesentlich von der gegenständlichen Art der Semiten, die freilich beide sehr bald aus dem Felde schlägt. Es macht den Reiz der frühesten christlichen Kirchenkunst und ihrer Spuren in späterer Zeit aus, daß sie bis zum Jahre 400 ungefähr, als noch der Gewölbebau des Ostens den Ausschlag gab, ganz diesem ost- und westarischen Geiste hingegeben war.

*B.* Belehrung. In einer Strömung, die von der Kirche zu dem ganz bestimmten Zwecke der Belehrung der Gläubigen, also auf Deutlichkeit des Dargestellten ausgeht, wird dem Künstler kaum viel Spielraum gelassen. Es ist denn auch bekannt, daß die Bildformen der vorchristlichen Kunst in ausgedehntestem Maße als allbekannte Zeichen verwendet erscheinen. Einen neuen Gehalt findet man nicht darin, nur der Gegenstand soll aus den gewohnten Zeichen eindeutig hervortreten, das ist alles, was die Kirche fordert. Sie hat dafür wahrscheinlich öfter als wir heute wahrnehmen können Vorschriften und Malerbücher erlassen. Ein ganz spätes ist auf dem Athos erhalten, doch sind seine Quellen alt.

*C.* Verblüffende Aufmachung (Repräsentation). An Stelle der völkischen Unterschichten traten geistliche Gewalten und schließlich je eine einzige Macht, für den Westen die Kirche von Rom, für den Osten der Hof von Byzanz, gegen dessen Einwirkung auch der frühe christliche Staat Armenien auf die Dauer nicht ganz seine eigenen Wege bewahren konnte. Die Längsrichtung durchsetzte das alte iranische Erbe des strahlenförmigen Kuppelbaues ebenso wie die Darstellung die altmazdaistische Bildlosigkeit. Alle Machtgebiete waren im 6. Jahrhunderte zur Verfügung der Hofkünstler, sie vermochten darüber ohne Ansehen der Bodenvoraussetzungen aus dem Säckel des baulustigen Monarchen zu verfügen. Neues kam dabei nicht zustande, aber die Entwicklungsfähigkeit der übernommenen Keime wurde jedenfalls von den am Hofe genehmen Künstlern erwiesen. Eingeborene von Rom oder Konstantinopel scheinen nicht maßgebend gewesen zu sein. Die Sophienkirche und ihre Meister sind der sprechende Beleg dafür.

Wir haben uns überzeugt, daß am Anfang im Osten jedenfalls die Persönlichkeit völkischer Gemeinschaften maßgebend war, deren seelischer Zustand zum Teil durch Voraussetzungen von Boden und Wirtschaft, zum Teil durch ältere Überlieferungen, besonders Religionen, bestimmt, die Richtungen festlegten, die später trotz Kirche und Hof die durchschlagenden wurden. Hat nun in der Wechselwirkung, die wir zwischen Kuppel, Tonne und Holzdach, Quadrat-, Breit- und Längsraum, Bildlosigkeit und Darstellung, kirchlicher und höfischer Ausbeutung feststellen, die Einzelpersönlichkeit des Künstlers und seine durch Geburt, Bildungsgang und Stellung ebenso wie durch das eigene seelische Drängen bestimmte Wesensartung an den entscheidenden Wendungen der Entwicklung nicht maßgebend eingegriffen? Wissen wir nichts von Namen bedeutender Persönlichkeiten, die den Gang der Geschichte in den Händen hatten?

*D.* Künstler. Es ist bezeichnend, an welchen Stellen der Entwicklung Namen auftauchen: ein Zenobios als Schöpfer von Konstantins Grabeskirche, Anthemios von Tralles und Isidoros von Milet als die Baumeister Justinians, und später in Armenien der rückschauende Mönch Manuel, beziehungsweise der vorwärts drängende Trdat im Dienste der beiden

Gagik von Waspuraken und Ani. Es sind also Hofarchitekten, die berufen waren, dem Herrscherwillen in einzigen, außer aller Reihe stehenden Denkmälern Genüge zu tun. Ob da noch religiöse Antriebe im Schaffenden wirksam wurden oder lediglich die Sucht, alles Dagewesene zu überbieten, vor allem durch eine dem Machtwillen Ausdruck gebende Bauform Größe und prunkvolle Ausstattung durchzusetzen? Es ist bezeichnend, daß keiner dieser Baumeister etwas geschaffen hat — wie wir erst jetzt nach Kenntnisnahme der ostarischen Kunstströme und einer davon unabhängigen Auslegung des Eusebios über die Grabeskirche durchschauen —, das nicht von der quadratischen Kuppel als Kern seiner Bauschöpfung, also einem iranischen Grundzuge ausginge. Wo es sich um schrankenlose Eigenmacht handelte, da griffen schon die altchristlichen Baumeister, wie später Leonardo und Bramante, zur Kuppel, die in Iran Wohnhaus, in Armenien Gemeindekirche gewesen war. So wurde eine ursprünglich völkische Zweckform zum Wahrzeichen übermütiger Herrschsucht, der Künstler folgte nicht dem eigenen religiösen Drange, sondern dienend dem Willen seines Herrn. Wie weit darin die Sasaniden Führer waren, bleibe dahingestellt.

Oder ist es nur die liebedienerische Geschichte, die, um die Gnade ihres zeitgenössischen „Helden" buhlend, auch die Namen seiner Höflinge aufbewahrte, dafür aber alle Persönlichkeiten totschwieg, die aus sich heraus zu Stufen der Entwicklung wurden und ihrem Volke von den Lippen nahmen, was darauf als Gebet lag? Ist Fortschritt der religiösen Kunst ohne Persönlichkeit denkbar und Persönlichkeit ohne Heimat? Wenn in Rom und den hellenistischen Gebieten mit dem Christentume der Wölbebau in breiter Schicht verschwand und man sich mit der holzgedeckten Basilika befriedigte, dann lag dies vielleicht daran, daß Beamte und nicht Künstler in dem spätrömischen Menschengewirr des Mittelmeergebietes die Führung auch in der bildenden Kunst in Händen hatten, im Osten dagegen, wo die Gemeinden noch im 4. Jahrhundert ohne Rom und Byzanz ihren Weg fanden, sich Persönlichkeiten regen konnten. Ich habe in einem eigenen Werke versucht, das Bild eines solchen prachtvoll kräftigen Werdens für das arsakidische Armenien wieder lebendig zu machen. Vielleicht wird sich mit der Zeit auch für andere Gebiete des Ostens, Mesopotamien, Syrien, Kleinasien, besonders für die Mitte, Edessa und Nisibis, ein ähnlich künsterisch reizvoller Wetteifer nachweisen lassen. Wo wir im Abendlande ernstlich angepackt haben, wie in der lombardischen, französischen und rheinischen Kunst, da sind im Kirchenbau fesselnde Entwicklungsfolgen nachgewiesen worden, von der Folgerichtigkeit der nordischen (gotischen) Kunstblüte, den Bauhütten und den bahnbrechend starken späteren Persönkeiten ganz zu schweigen.

Der Zeit nach folgen sich in der christlichen Kunst die Schichten etwa so, daß eine iranische und eine griechische zuerst nebeneinander

einhergehen, dann eine semitische einsetzt, die schließlich von Rom und Byzanz aus alles in ihre Bahn zwingt. Diese Mächte kämpften schon in vorchristlicher Zeit gegeneinander. Das Griechentum zuerst nahm den geistigen Kampf mit dem semitischen Orient auf, blühte und unterlag. Das kaiserliche Rom siegte nur durch den im Wege des Hellenismus übernommenen Semitismus. Der zweite Versuch, den Sieger im Mittelmeerkreise zu überwinden, ging vom Christentum aus, in dem sich Nordiran und die hellenische Überlieferung eines Praxiteles verbanden. Ich glaube in der bildenden Kunst klar zu sehen. Das bildlose, jüdische Christentum findet Aufnahme und Förderung im mazdaistischen Volkstum ebenso wie bei den Griechen, die ihm beide eine heitere und sinnbildliche Art von Kunst geben. Beide hätten sich vereinigen können: Gewölbebau und schmückende Ausstattung mit hellenischen Einschlägen. Aber dabei kamen die Kirchen zuerst, dann Rom und Byzanz, endlich die andern allmählich im Norden entstehenden Höfe nicht auf ihre Rechnung. Die ersten volkstümlichen Blüten christlicher Kunst, die iranische wie die hellenische wurden völlig überwuchert durch die von Edessa-Nisibis und Jerusalem ausgehende semitische, von der Belehrung sehr bald auf die Förderung von Macht und Besitz gerichteten Strömung. Ihre Hochburg wurde das christliche Byzanz. Die heitere Art der hellenischen Darstellung wich vollständig dem auf Unterwerfung drängenden Geist, aus Christus dem Hirten und geistigen Führer wurde der Allherrscher und Richter. Die iranischen Bau- und Schmuckformen traten völlig in den Dienst dieser das Volkstum niedertretenden Richtung. Der Weg des Kunstforschers ist peinlich, weil er zwar am Anfange in Armenien den iranischen, in Kleinasien den griechischen und in Edessa-Nisibis den semitischen Geist halbwegs rein vor sich sieht, dann aber in den römischen Mosaiken und in Byzanz ein Durcheinanderwogen beobachtet, das in dem einfältig in das südliche Leben eintretenden Westen und Norden angestaunt und übernommen wird, bevor sich dort im Gebiete der christlichen Kunst noch die eigenen Kräfte zu regen begannen. Der nordische Drang zu Innenraum und Zier setzt sich freilich schon durch die Goten unmittelbar mit der iranischen Richtung auseinander; aber die semitisch organisierte Kirche hatte hier mindestens ebensoviel Macht im geistigen Leben wie Byzanz im Osten. Längsbau und zwecksichere Darstellung hemmen immer wieder den Durchbruch einer freien arischen Kunst, bis diese schließlich doch im Wege der Städte aus der nachwirkenden Gesinnung des Holzbaues heraus eine nordische Blüte (Gotik) zeitigt. Italien zerstört schließlich diese durch die Umbildung der menschlichen Gestalt zum Schauspieler zermürbte Kunst und setzt den Süden siegreich durch, nicht ohne am Anfange durch seine nordischen Bluteinschläge eine Blüte der darstellenden Kunst gefeiert zu haben, die stellenweise der ersten griechischen gleichkommt. Aber Leonardo, Michelangelo, Giorgione unterlagen wie Dürer

und später Rembrandt. Die Persönlichkeit ging zum guten Teil unter im Kampfe mit den Forderungen einer die Kunst als ihr Eigentum betrachtenden, südlich gesinnten Oberschicht.

Oben Seite 166 ist der Plan mitgeteilt, nach dem der vorliegende Versuch einer Wesensuntersuchung vorgenommen wurde. Dabei sind Zahlen eingeführt: 1. Stoff und Werk, 2. Gegenstand, 3. Gestalt, 4. Form, 5. Inhalt. Diese Reihe hat selten entwicklungsgeschichtliche Bedeutung. Mag sein, daß die christliche Kunst seit der Völkerwanderung und in Europa in dieser Reihenfolge zur Blüte um 1500 erwächst; die vorausgehende „altchristliche" Zeit hat ihre Höhe jedenfalls am Anfange und besonders im 4. Jahrhundert. Es ist der seelische, von der Persönlichkeit Christi ausströmende Gehalt (5), der am Anfange der Entwicklung steht und alle übernommenen Gegenstände, Gestalten und Formen zu eben dem macht, was sie sind: christlichen. Mit der kirchlichen und höfischen Strömung des 5. und 6. Jahrhunderts aber beginnt die Ausbeutung (2) der bereits vorhandenen Keimformen!, wobei das Wachsen der Größenverhältnisse und der bis auf Justinian zunehmende Prunk (4) manche Feststellung erschweren. Der religiöse Gehalt (5) nimmt gegenüber dem Vordrängen von 1 bis 4 ab. Er erhebt sich erst wieder zur vollen Kraft mit der völkischen Blüte im Norden.

Damit erst kommt ein Jahrtausendstrom, der neben den Treibhauskulturen des Südens zurückgeblieben war, auf dem Boden der Heimat zur vollen, folgerichtigen Entfaltung. Es ist nicht nur ein Verstoß gegen das eigene Blut und den guten Geschmack, diese prachtvolle, volkstümliche Bewegung auch noch vom Süden und womöglich von einer geistigen Strömung, der scholastischen, abhängig machen zu wollen; die entwicklungsgeschichtliche Wahrheit wird vielmehr mit dem nordischen Jahrtausendstrom zu rechnen haben, den freilich die Scholastik dann glänzend auszunutzen wußte.

Im vorliegenden Buche sahen wir den Norden im Süden am Werke, das Mittelalter bildend. Er war zuerst in Hellas und Indien den darstellenden Südströmen gewichen, in Parthien aber und dem alten Sakenlande Margiana, beide südlich zwischen dem Kaspischen Meere und dem Altai, blieb er im Volke lebendig trotz aller Hinneigung der vorausgehenden Achamaniden und der Sasaniden zu den semitischen und hellenistischen Machtfreuden. Die Arsakiden trugen ihn noch nach Armenien. Für die Kunstgeschichte bleibt wichtig, in Zukunft mit jenem Länderdreiecke zu rechnen, das sich von der Grundlinie Kaspi-Altai mit der Spitze nach der Indusmündung richtet, worin der Hindukusch den indischen Kulturstrom im wesentlichen über den Pamir und Khotan nach Ostasien ableitet. Diesen Weg ist der Buddhismus gegangen, Kabul war der Mittelpunkt dieser „Gandharabewegung", wie später im Islam Ghasna. Der Norden aber mit Merv und Ferghana, später Bokhara und Samarkand wurden die Mittelpunkte, Herat ein Grenzort dieses frucht-

baren Ursprungsgebietes. Der Kunstforscher wird es daneben als wichtiges Austauschgebiet ebenso in Rechnung stellen wie der Religionshistoriker; man ziehe in letzterer Hinsicht W. Lüdtkes Deutungsversuch des Tatbestandes im Wiedererkennungsmärchen und der Placidaslegende in Betracht oder etwa K. v. Spieß' Zusammenstellung über den Brunnen der ewigen Jugend. Der Weg, den Nathan Söderblom in seinen Untersuchungen über die Anfänge der Religion „Das Werden des Gottesglaubens" 1915 einschlug, worin Wesensforschung und Entwicklungsgeschichte ineinandergreifen, sollte auf dem Gebiete der bildenden Kunst bald Nachfolge finden. Das transoxanische Dreieck wird dann als wichtiger Kreuzungspunkt voll zur Geltung kommen.

Wichtiger sind die wiederholt angedeuteten Ursprungsfragen, die auf jenes Dreieck zurückleiten. Nicht nur der Westen, wie wir sahen, auch Indien und Ostasien hatten von dort Zuflüsse; am ausgiebigsten hat die Kunst, die wir mit dem Islam als Träger zu bezeichnen pflegen, aus den Stromgebieten des Oxus und Jaxartes geschöpft. Mehr noch als das abendländische Mittelalter leitet sie ihren Ursprung aus diesem Quellgebiet. Es ist der nordische Jahrtausendstrom, der von dort aus sich zuerst die Welt erobert, früher noch als vom Norden selbst her. Man lese über die Kirchenprovinzen Margiana mit dem Bischofsitz in Merv, Baktriana mit Balkh und südlich Herat und Sakastene nach, was Sachau in seiner Schrift über die Ausbreitung des Christentums in Asien beibringt, und wird sich dann über das Auftreten der Nestorianer in China ebensowenig wundern wie in anderem Zusammenhange darüber, den ganzen europäischen Norden mit Silbermünzen dieser Gebiete aus dem Ende des ersten Jahrtausends unserer Zeitrechnung überschwemmt zu finden. Eine vergleichende Kunstforschung mit entwicklungsgeschichtlichem Endziel ist erst durch die Einfügung dieses Bindegliedes der eurasiatischen Welt zwischen Altai—Iran und Indus möglich geworden. Möge die neue Weltordnung die sich durchzusetzen sucht, Mittel und Wege finden, diesen entwicklungsgeschichtlich hochbedeutsamen Kern Asiens durch Forschungsreisen und Grabungen deutlich erkennbar zu machen. Christentum und Buddhismus haben dort ebenso Anker geworfen wie Ostasien und unser europäischer Norden.

# SCHRIFTENVERZEICHNIS.

Anknüpfend an „Orient oder Rom“, 1901, „Kleinasien, ein Neuland“, 1903, „Koptische Kunst“, 1904 und die letzte Zusammenstellung in Band III meiner „Byzantinischen Denkmäler“, 1903, Seite 119 f. (vergleiche dazu auch die fortlaufenden Literaturberichte in der „Byzantinischen Zeitschrift“), gebe ich nachfolgend das Schriftenverzeichnis in zeitlicher Aufeinanderfolge. (Berücksichtigt sind nur Schriften über die im vorliegenden Buche behandelten Kunstkreise.)

1903: Seidenstoffe aus Ägypten im Kaiser Friedrich-Museum. Wechselwirkung zwischen China, Persien und Syrien in spätantiker Zeit. (Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, XXIV, 1903, Seite 147 bis 178. Mit 19 Textabbildungen.)

1903: Antinoë-Bawit und die deutsche Wissenschaft. (Beilage zur Allgemeinen Zeitung vom 12. September 1903, Nr. 206, Seite 493 bis 495.)

1903: Der Ursprung der „romanischen“ Kunst. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. XIV, Seite 295 bis 298. Mit 3 Abbildungen.)

1903: Der angebliche Stillstand der Architekturentwicklung von Konstantin bis auf Karl den Großen. (Zeitschrift für Bauwesen, LIII, 1903, Seite 629 bis 634.)

1903: Der Pinienzapfen als Wasserspeier. (Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts in Rom, Band XVIII, 1903, Seite 185 bis 206. Mit 13 Abbildungen.)

1904: Der Dom zu Aachen und seine Entstellung. Ein Protest. Leipzig. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1904.

1904: Machatta, Kunstwissenschaftliche Untersuchung. (Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen. Band XXV, 1904, Seite 225 bis 373. Mit 4 Tafeln und 104 Textabbildungen.)

1905: Die Schicksale des Hellenismus in der bildenden Kunst. (Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur, XV, 1905, Seite 19 bis 33. Mit 1 Tafel und 4 Abbildungen im Texte.)

1905: Die christliche Kunst in einigen Museen des Balkan. (Österreichische Rundschau, III, 1905, Heft 30, Seite 158 bis 165.)

1905: Adolf Bauer und J. S., Eine alexandrinische Weltchronik, Text und Miniaturen eines griechischen Papyrus der Sammlung W. Goleniščev. (Denkschriften der Akademie der Wissenschaften in Wien, philosophisch-historische Klasse, Band LI, 1905.)

1906: Die Miniaturen des serbischen Psalters der königlichen Hof- und Staatsbibliothek in München. Nach einer Belgrader Kopie ergänzt und im Zusammenhange mit der syrischen Bilderredaktion des Psalters untersucht. Mit einer Einleitung von V. Jagić. (Denkschriften der Akademie der Wissenschaften in Wien, philosophisch-historische Klasse, Band LII, 1906).

1906: Spalato, ein Markstein der romanischen Kunst bei ihrem Übergange vom Oriente nach dem Abendlande. (Studien aus Kunst und Geschichte, Friedrich Schneider gewidmet von seinen Freunden und Verehrern. Freiburg i. Br., Herder, 1906, Seite 325 bis 336. Mit 6 Tafeln und 10 Abbildungen.)

1906: Rezension von Walter Altmann, Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit. (Göttingischen-gel. Anzeigen, 1906, Nr. 11, Seite 908 bis 914.)
1907: Kleinarmenische Miniaturenmalerei. Die Miniaturen des Tübinger Evangeliars M A XIII, 1 vom Jahre 1113 bezw. 893 nach Christi. (Veröffentlichungen der königlichen Universitätsbibliothek zu Tübingen, Band II, 1907. Mit 11 Textabbildungen und 4 Tafeln.)
1907: A sarcophagus of the Sidamara type. (Journal of hell. studies, XXVII, 1907, Seite 99 f.)
1907: Christliche Antike. (Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung, 1907, Nr. 64, Seite 505/6.)
1907: Bildende Kunst und Orientalistik. (Memnon, I, 1907, Seite 9 bis 18.)
1907: Zum Christustypus. (Der Türmer, IX, 1907, Heft 10, Seite 505 bis 509.)
1907: Der Kiosk von Konia. (Zeitschrift für Geschichte der Architektur, I, 1907, Seite 3 bis 9.)
1907: Amra als Bauwerk. (Zeitschrift für Geschichte der Architektur, I, 1907, Seite 57 bis 64. Mit 3 Abbildungen.)
1907: Amra und seine Malereien. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. XXVIII, 1907, Seite 213 f. Mit 6 Abbildungen.)
1908: Das orientalische Italien. (Monatshefte für Kunstwissenschaft, I, 1908, Seite 6 bis 34. Mit 12 Abbildungen.)
1908: Zur frühgermanischen Baukunst. (Zeitschrift für Geschichte der Architektur, I, Heft 10, 1908, Seite 247 bis 250. Mit 1 Abbildung.)
1908: Muhammadan art. (Encyclopaedia of Religion and Ethics, I, S. 874 bis 881.)
1908: Altchristliche Kunst. (Die Religion in Geschichte und Gegenwart, I, Seite 381 bis 397.)
1908: Oriental carpets. (The Burlington magazin, LXVII, 1907, Seite 25 bis 28.)
1908: Neuentdeckte Mosaiken von Salonik. (Monatshefte für Kunstwissenschaft, I, 1908, Seite 1019 bis 1022. Mit 2 Abbildungen.)
1909: Die Geburtsstunde des christlichen Kirchenbaues. (Beilage der Münchener Allgemeinen Zeitung, 1909, Nr. 51, Seite 417 bis 419.)
1909: Der sigmaförmige Tisch und der älteste Typus des Refektoriums. („Wörter und Sachen", I, 1909, Seite 70 bis 80. Mit 10 Abbildungen.)
1909: Antike, Islam und Okzident. (Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, 1909/10, XXIII, Heft 5, S. 354 bis 372. Mit 19 Abbildungen.)
1909: Die persische Trompenkuppel. (Zeitschrift für Geschichte der Architektur, III, 1909, Seite 1 bis 15. Mit 13 Abbildungen.)
1910: Wilperts Kritik meiner alexandrinischen Weltchronik. (Römische Quartalschrift, XXIV, 1910, Seite 172 bis 175.)
1910: Der Eintritt Mesopotamiens in die Geschichte der christlichen Kunst. (Monatshefte für Kunstwissenschaft, III, 1910, Seite 1 bis 4. Mit 5 Abbildungen.)
1910: Die nachklassische Kunst auf dem Balkan. (Jahrbuch des freien deutschen Hochstiftes zu Frankfurt am Main, 1910, Seite 30 bis 43.)
1910: Amida. Materiaux pour l'epigraphie et l'histoire musulmanes du Diyar-Bekr par Max van Berchem. Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters von Nordmesopotamien, Hellas und dem Abendlande. Mit einem Beitrage „The churches and monasterries of the Tur Abdin" von Gertrude L. Bell. (XXIII Tafeln und 330 Abbildungen. Heidelberg, 1910, Karl Winters Universitätsbuchhandlung.)
1911: Orientalische Kunst in Dalmatien. (Brückner, Dalmatien und das österreichische Küstenland. Vorträge gehalten im März 1910 anläßlich der ersten Wiener Universitätsreise. Wien und Leipzig, Deuticke, 1911.)
1911: Felsendom und Aksamoschee. (Der Islam, II, 1911, Seite 79 bis 97. Mit 5 Tafeln.)
1911: Kunsthistorisches in H. Grothe „Meine Vorderasienexpedition 1906/07", 1910, Seite CCXII bis CCXXVIII. Mit 15 Abbildungen im Text und einem Grundriß.

1911: Kara-Amid. (Orientalisches Archiv, I, 1911, Seite 5 bis 7. Mit 2 Tafeln und 1 Abbildung im Text.)

1911: Ornamente altarabischer Grabsteine in Kairo. (Der Islam, II, Seite 305 bis 336. Mit 38 Abbildungen im Text.)

1911: Das Problem der persischen Kunst. (Orientalistische Literaturzeitung, XIV, 1911, Spalte 505 bis 512.)

1911: Ein zweites Etschmiadzin — Evangeliar. (Huschardzan, Festschrift aus Anlaß des 100jährigen Bestandes der Mechitaristenkongregation in Wien, Seite 345 bis 352, 1911. Mit 5 Textabbildungen und 2 Tafein.)

1912: Der große hellenistische Kunstkreis im Innern Asiens. (Zeitschrift für Assyriologie, XXVII, 1912, Seite 139 bis 146. Mit 1 Tafel.)

1913: Alhambra. (Enzyklopädie des Islams, I, 1913, Seite 292 bis 294.)

1913: Ein Werk der Volkskunst im Lichte der Kunstforschung. (Werke der Volkskunst, I, 1913, Seite 12 f. Mit 1 Tafel und 5 Textabbildungen.)

1913: Ostasien im Rahmen vergleichender Kunstforschung. (Ostasiatische Zeitschrift, II, 1913, Seite 1 bis 15.)

1914: Erworbene Rechte der österreichischen Kunstforschung im nahen Orient. (Österreichische Monatsschrift für den Orient, XL, 1914, Seite 1 bis 14. Mit 9 Abbildungen.)

1914: Zentralasien als Forschungsgebiet (Österreichische Monatsschrift für den Orient, XL, 1914, Seite 68 bis 82. Mit 18 Abbildungen.)

1915: Die Entstehung der Kreuzkuppelkirche. (Zeitschrift für Geschichte der Architektur, VI, 1913, Seite 51 bis 77. Mit 26 Abbildungen.)

1915: Das Mausoleum König Karols von Rumänien. (Österreichische Monatsschrift für den Orient, XLI, 1915, Seite 46 bis 48. Mit 1 Abbildung.)

1915: Die sasanidische Kirche und ihre Ausstattung. (Monatshefte für Kunstwissenschaft, VIII, 1915, Seite 349 bis 365. Mit 5 Abbildungen im Text und 17 Abbildungen auf 8 Tafeln.)

1916: Der Ursprung des trikonchen Kirchenbaues. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXVIII, 1916, Seite 181 bis 190. Mit 1 Tafel und 10 Abbildungen.)

1916: Ravenna als Vorort aramäischer Kunst. (Oriens christianus, N. F. V, 1915, Seite 83 bis 110. Mit 1 Tafel und 8 Abbildungen.)

1916: Ornamentet hos de altaiska och iranska folken. (Konsthistoriska sällskapets publikation, Stockholm, 1916, Seite 5 bis 18. Mit 11 Abbildungen.)

1916: Die bildende Kunst des Ostens. Ein Überblick über die für Europa bedeutungsvollen Hauptströmungen. Mit 28 Abbildungen. Leipzig. Werner Klinkhardt, 1916. (Bibliothek des Ostens, herausgegeben von Kosch. Band III.)

1916: Religion och personlighet i den bildande konsten. (Ord och Bild, XXV, 1916, Seite 625 f. Mit 12 Abbildungen.

1917: Altai-Iran und Völkerwanderung. Ziergeschichtliche Untersuchungen über den Eintritt der Wander- und Nordvölker in die Treibhäuser geistigen Lebens. Anknüpfend an einen Schatzfund in Albanien. Mit 229 Abbildungen und 10 Lichtdrucken. Leipzig, Hinrichs, 1917.

1917: Besprechungen von P. Frankl „Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst" und A. Schmarsow: „Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters". (Theologische Literaturzeitung, 41, 1916, Spalte 61 bis 64, 513 bis 516.)

1918: Die bildende Kunst der Arier. (Deutsche Warschauer Zeitung, Nr. 59 und 60/1 vom 28. Februar und 1. und 3. März 1918.)

1918: Vergleichende Kunstforschung auf geographischer Grundlage. (Mitteilungen der Geographischen Gesellschaft in Wien, Band 61, 1918, Seite 20 bis 48 und Seite 153 bis 158.)

1918: Die Baukunst der Armenier und Europa. Ergebnisse einer vom Kunsthistorischen Institute der Universität Wien 1913 durchgeführten Forschungsreise, planmäßig bearbeitet. Zwei Bände. Wien, A. Schroll & Co., 1918.
1918: Persischer Hellenismus in christlicher Zierkunst. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XLI, 1918, Seite 125 bis 148. Mit 10 Abbildungen.)
1918: Leonardo—Bramante—Vignola im Rahmen vergleichender Kunstforschung. (Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, IV, 1918, Seite 1 bis 37.) Mit 12 Abbildungen.)
1919: Probleme der nordischen Kunst. Vortrag gehalten in der kunsthistorischen Gesellschaft zu Stockholm. (Konsthistoriska sällskapets publikation 1919.)
1919: Süden und Mittelalter. (Monatshefte für Kunstwissenschaft XII, 1919, S. 313—323.)
1919: Norden und Renaissance. (Zeitschrift für bildende Kunst XXXI, 1920, Januarheft.)
1920: Neue Bahnen der Kunstforschung. (ÖsterreichischeRundschau.LXII,1920,S.33—38.)
1920: Ein Christusrelief und altchristliche Kapitelle in Bulgarien. (Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher hgg. von Nikos A. Bees I.)
1920: Orpheus- und verwandte iranische Bilder.
1920: Beitrag zu Otto Kern „Orpheus, eine religions-geschichtliche Untersuchung".

## SCHRIFTEN VON MITARBEITERN.

Ernst Diez:

1906: Die Funde von Krungl und Hohenberg. (Jahrbuch der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege, IV, 1906, Seite 202 bis 227. Mit 2 Tafeln.)
1910: Bemalte Elfenbeinkästen und Pyxiden der islamischen Kunst. (Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Jahrgang XXXI, 1910, Seite 231 bis 244. Mit 1 Tafel und 4 Abbildungen.)
1914: Isfahan. (Zeitschrift für bildende Kunst, Band XXVI, 1914/15, Seite 90 bis 104, 113 bis 128. Mit 34 Abbildungen.)
1915: Die Kunst der islamischen Völker. (Akademische Verlagsgesellschaft Athenäum. Berlin—Neubabelsberg 1915. Mit 5 Tafeln und 288 Abbildungen.)
1916: Burgen in Vorderasien. (Der Burgwart, 1916, Seite 90 bis 101. Mit 10 Abbildungen.)
1918: Churasanische Baudenkmäler, Band I. (Berlin, Dietrich Reimer. 1918. Mit 5 Farb- und 36 Lichtdrucktafeln und 40 Abbildungen.) Arbeiten des Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien (Lehrkanzel Strzygowski), Band VII.

L. Potpeschnigg:

1912: Aus der Kindheit bildender Kunst. Leipzig, B. G. Teubner. (Saemann-Schriften für Erziehung und Unterricht, Heft 2.)
1915: Einführung in die Betrachtung von Werken der bildenden Kunst. Wien, Schulbücherverlag, 1915. Arbeiten des Instituts, Band II.
1917: Planmäßige Wesensforschung in der Dichtkunst. (Neue Jahrbücher für das klass. Altertum, Leipzig 1917, II. Abteilung. XL. Band, Seite 209—234.)

Richard Kurt Donin:

1915: Romanische Portale in Niederösterreich. (Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Zentralkommission für Denkmalpflege). Wien, Anton Schroll & Co., 1915.) Arbeiten des Instituts, Band IV.

Heinrich Glück:

1916: Ein islamisches Heiligtum auf dem Ölberg, Beitrag zur Geschichte des islamischen Raumbaues. (Der Islam, IV, Heft 4, Seite 328.)
1916: Der Breit- und Langhausbau in Syrien, auf kulturgeographischer Grundlage bearbeitet. Mit 49 Abbildungen und 4 Tafeln. (Zeitschrift für Geschichte der Architektur, Beiheft 14, Heidelberg. C. Winter. 1916.) Arbeiten des Instituts, Band VI.

1917: Die beiden „sasanidischen" Drachenreliefs, Grundlagen zur seldschukischen Skulptur. Mit 5 Tafeln. (Publikationen der kaiserlich osmanischen Museen, Heft 4. Konstantinopel, Ahmed Ihsan & Co., 1917.)

1917: Türkische Kunst. Vortrag gehalten in der Sitzung des ungarischen wissenschaftlichen Institutes in Konstantinopel am 5. Mai 1917. (Mitteilungen des ungarischen wissenschaftlichen Institutes in Konstantinopel, 1917, Heft 1. Mit 26 Abbildungen. Budapest—Konstantinopel.)

1920: Das Hebdomon und seine Reste in Makriköi. Beiträge zur vergleichenden Kunstforschung, herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut der Universität Wien (Lehrkanzel Strzygowski) Heft I.

1920: Die Bäder Konstantinopels und ihre Stellung in der Baugeschichte des Morgen- und Abendlandes. (Druckfertig.) Arbeiten des Instituts, Band XII.

Artur Wachsberger:

1916: Stilkritische Studien zur Wandmalerei Chinesisch-Turkestans. (Zweite Sonderveröffentlichung der Ostasiatischen Zeitschrift. Berlin, Osterheld & Co., 1916. Arbeiten des Instituts, Band III.

Karl With:

1919: Buddhistische Plastik in Japan bis zum Beginne des 8. Jahrhunderts. Ergebnisse einer 1913/14 vom Kunsthistorischen Institute der Wiener Universität (Lehrkanzel Strzygowski) nach Ostasien unternommenen Forschungsreise. Kunstverlag Anton Schroll & Co., 1919. Arbeiten des Instituts, Band XI.

Druckfertig liegen vor und harren des Verlages folgende Arbeiten des Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien (Lehrkanzel Strzygowski):

Band XIV: M. Dimand, „Die Verzierung der koptischen Wollwirkereien", Strömungen des Weltverkehres im Kreise der Mittelmeerkunst.

Band XVII: H. Bersti „Das Raumproblem in der altchristlichen Malerei". Erscheint voraussichtlich in Lüthgens „Forschungen zur Formgeschichte der Kunst".

Band XVIII: S. Kramrisch, „Wesen der altindischen Kunst". Erscheint voraussichtlich in Lüthgens „Forschungen zur Formgeschichte der Kunst".

Band XIX: K. Ginhardt, „Kapitell, Knauf und Würfel in der altchristlichen Baukunst".

Band XX soll werden J. Strzygowski, „System und Methoden der Kunstforschung". Zugleich der einleitende Band zum Handbuche der Kunstwissenschaft, herausgegeben von Burger-Brinckmann.

---

# SCHLAGWORTREIHE.

(Als Ergänzung der Einteilung S. VIII.)



1. Mastara, Kuppelquadrat mit Strebenischen (um 650): Außenansicht von Südwesten.



2. Thalin, Dom (6. 7. Jrh. Dreischiffiger Dreipaß, Kuppel eingestürzt): Ansicht von Südwesten.



3. Thalisch, Kuppelhalle (668, Kuppel eingestürzt): Südostansicht.



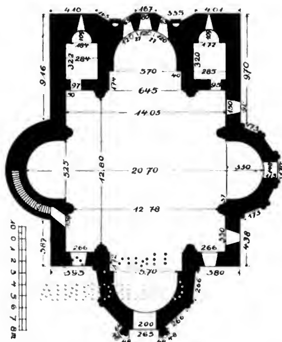
4. Thalisch, Kuppelhalle (668, Kuppel eingestürzt): Innenansicht von Westen aus.



5. Ani, Dom (Längsgerichtete Kreuzkuppelkirche, vor 989 bis 1001): Nordostansicht.



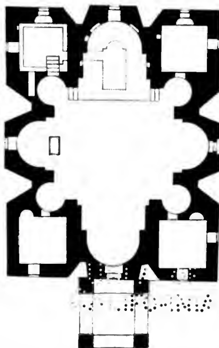
6. Artik, Dom (Kuppelquadrat mit Strebenischen): Südwestansicht.




7. Artik, Dom (Kuppelquadrat mit Strebenischen, innen und außen mit Diensten): Grundriß.



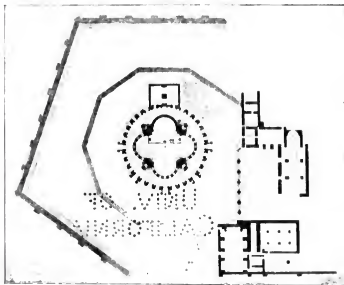
8. Wagharschapat, Hripsime (618, Kuppelquadrat mit Strebenischen und Eckräumen): Südansicht.



9. Wagharschapat, Hripsime (618, Kuppelquadrat mit Strebenischen und Eckräumen): Grundriß.



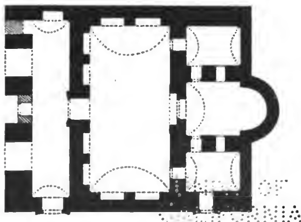
10. Ani, Gregorkirche des Abughamrentz (Mitte des 10. Jahrhunderts, Sechspaß mit Dreieckschlitzen): Südostansicht.



11. Zwarthnotz, Gregorkirche (Vierpaß mit Umgang, um 650) und Palast: Grundriß.



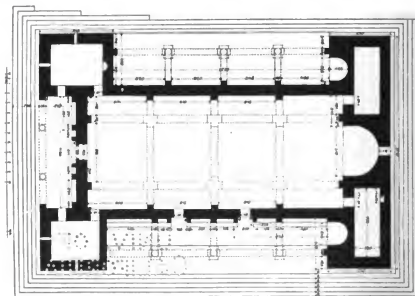
12. Salah, Mar Jakub, Breitkirche: Westansicht.



13. Salah, Mar Jakub, Breitkirche: Grundriß.



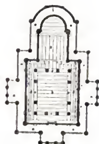
14. Ereruk, Basilika mit (eingestürzten) Gurttonnen, Turmvorbauten und Umgängen: Innenansicht.



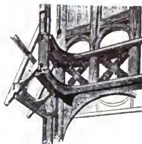
15. Ereuk, Basilika mit (eingestürzten) Gurttonnen, Turmvorbauten und Umgängen: Grundriß.



16. Valdres-Typus der Stabkirche: Grundriß.



17. Borgund, Stabkirche: Grundriß.



19. Triforium der Stabkirchen.

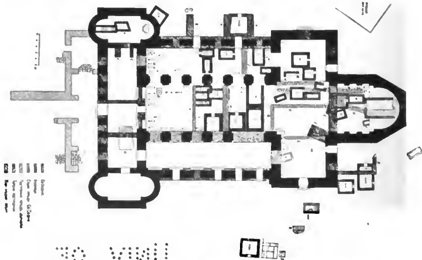
18. Borgund, Stabkirche: Innenansicht.



20. Salah, Jakobskirche (Breitbau): Einblick in die Tonnenwölbung des Hauptschiffes.



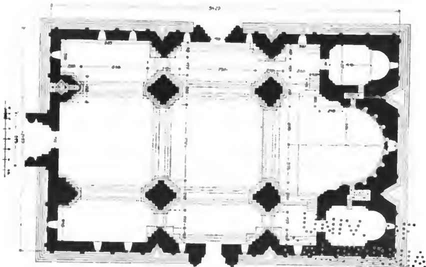
21. Ereruk, Basilika mit (eingestürzten) Gurttonnen, Turmvorbauten und Umgängen: Südansicht.



22. Sofia, Sophienkirche (Dreischiffiger Kreuzkuppelbau): Grundriß.



23. Ani, Dom: Innenansicht von Nordwesten.



24. Ani, Dom: Grundriß.



25. Ani, Dom: Fußende der Bündelpfeiler.



26. Thalin, Dom: Südwestlicher Bündelpfeiler (Einzelheit).



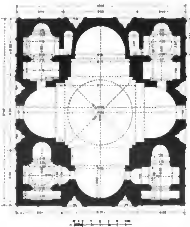
27. Aisasi, Vorhalle der Klosterkirche: Armenisches Rippengewölbe.



28. Steyr: Hof eines Bürgerhauses.



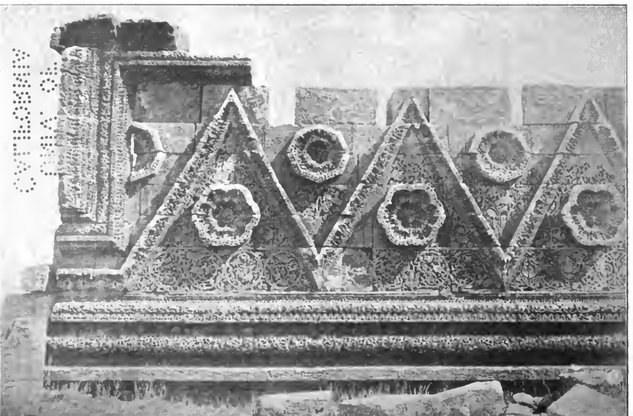
29. Amman, Konchenquadrat: Blendbogen mit Rankenstämmen.



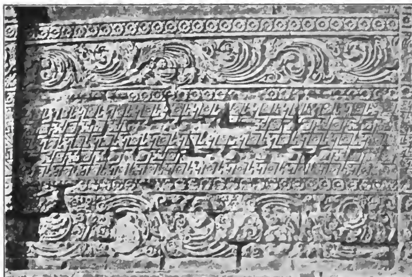
30. Ani, Apostelkirche (Vierpaß mit quadratischer Ummantelung): Grundriß.



31. Korea, Steingrab: Deckenbildung.



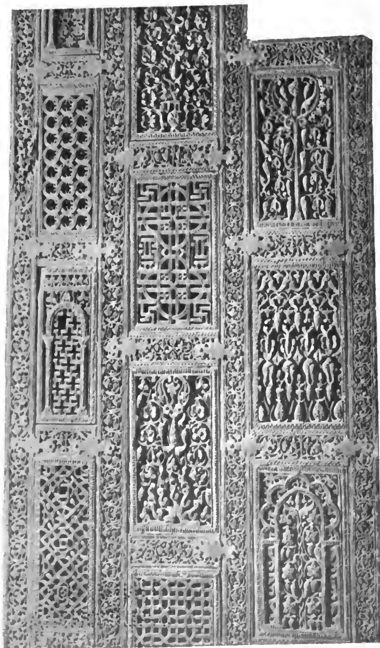
32. Mschatta, Schauseite des Bauwerkes: Linkes Ende der Hvarenah-Verkleidung.



33. Sarnath, Stupa: Umlaufendes Schmuckband.



34. Insel Achthamar (Wansee), Kreuzkirche (915—921): Südseite.



35. Kairuan, Holzmimbar: Durchbrochene Bandgeflechte, Nischen und Rankenstämme.



36. Spoleto: Fassade von S. Pietro.



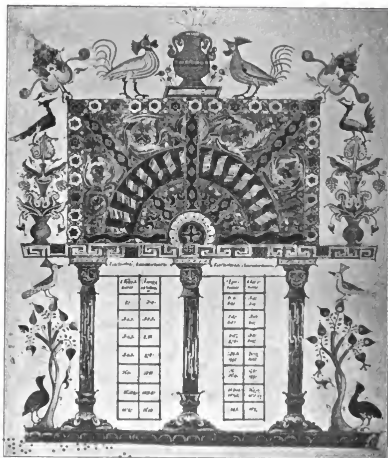

37. Braunschweig, Museum, Elfenbeinschnitzerei: Yima.



38. Tempelgruppe von Bäzäklik (Chinesisch-Turkestan), Gemälde: Padmapani auf dem Rankenstamm.



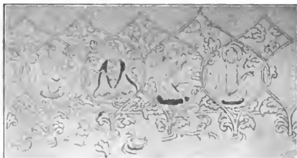
39. Insel Achthamar (Wansee), Kreuzkirche (915—921): Ostseite.



40. Lemberg, Armenisches Evangeliar vom Jahre 1198: Kanonestafel.



41. Wien, Museum für österreichische Volkskunde: Armenische Seidenstickerei aus der Bukowina.



42. Sorčuq (Chinesisch-Turkestan): Deckenmalerei der Nagahöhle.



43. Oase el-Chargeh: Apissschmuck einer Grabkapelle.



44. Angora (Kleinasien): Sogenannte Säule des Augustus.







45.—47. Bisutun und Ispahan: Kapitelle.



48. Edessa: Kämpferkapitell.



49. Baghdad: Kämpferkapitell.



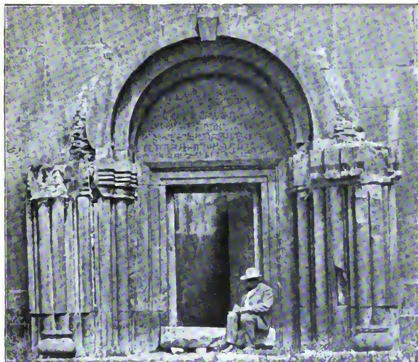
50. Meiafarquin, Marienkirche: Innenansicht vom Westeingang aus.



51. Mschatta: Kapitell vom Trikonchos (linke Hälfte).



52. Dara, Korbkapitell.



53. Kloster Ketscharus (Asmenien): Südtor der Gregorkirche.



54. Daschlut (Ägypten), Moschee, Hoftor: Der Reiterheilige (halb zerstört).



55. Wien, Privatbesitz: Wollstoff aus Ägypten.

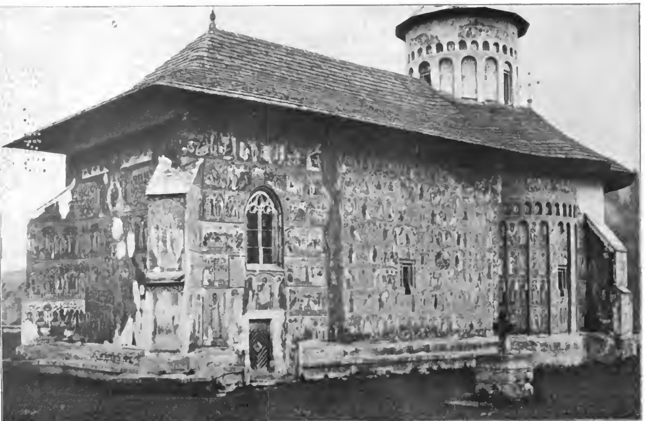


56. Urnäs, Stabkirche: Außentür mit Tiergeflechten.



57. Insel Achthamar (Wansee), Kreuzkirche (915–921): Westseite.

Tafel XXXII



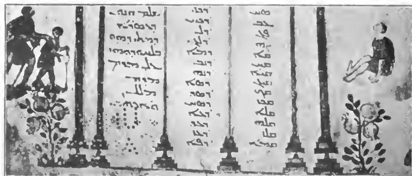
58. Woronetz (Bukowina), Klosterkirche: Südwestansicht.



59. Dara, Felsgruft: Außenansicht.



60. Berlin, Museum: Christus als Reiter. Aus Oberägypten.



61 und 62. Florenz, Laurenziana; Rabulas-Bibel vom Jahre 586: Kanonestafel.



63. Rom, S. Cosma e Damiano: Apsismosaik.



64. Tokio, Zenrinje-Tempel: Seidenbild.

